جـامعـة الأزهـــر - غـــزة
عمادة الدراســات العليــا
كلية الآداب والعلوم الإنسانيــة
قسم اللغــة العـربيــة وآدابهــا

الرُّؤيةُ والتَّشْكيلُ الجَمالِيُّ فـي شِعْرِ حَسَن البُحَيْري

Vision And Aesthetic Formation Of Hassan AL-Beheiri Poetry

إعداد الباحث:
صهيب محمد عبد الغني المقيد

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد صلاح زكي أبو حميدة

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة الأزهر – غزة

1438هـ – 2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى والديّ الحبيبين

إلى زوجي الحبيبـة

إلى ابنيّ أخي الصغيرين الرائعين محمد وأحمد

إلى جدي العزيز الغالي عبدالغني المقيد

إلى عميَّ الغاليين عاطف ونافز

إلى روح الغائبة الحاضرة زوج عمي هُيام

إلى روح الشاعر حسن البحيري، الذي حمل فلسطين في قلبه منذ طفولته حتى وفاته،،

إلى فلسطين الغالية،،

أهدي عملي هذا

الباحث

شُكْرٌ وتَقْدِير

" لَا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ"

الحمد لله والصلاة والسلام على الهادي رسول الله.

كلُّ الذين تورَّطوا بمحبّتي سأضيؤهم كالشمع في أفراحي

حينما تخرج كلماتُ الشكر، من بين ثنايا القلب، خجولةً ممَّن غمروها بوفائهم وكرمهم، حيِّيةً تمشي، تصلُ إليهم وهي تعرفُ أنَّها لا تُجزلُ نصفَ ما قاموا لأجلي، وأقاموا بنيان قلبي، أشعلوا فيه أفراحه، وأزاحوا عن كاهله أحزان الحياة، فغدوتُ يافعاً في طفولتي، راشداً في شبابي، وأجزم –يقينًا بالله– أن كهولتي ستغدو شبابيَّة الروح في وجودهم.

شكراً لله، الذي أتنفَّسُ الحياة بحبِّه وأعتكزُ على ركنه الشديد، والملجأ الأكبر الذي يُؤوي إليه العارفون، شكراً لله حتى يبلغ الشكر منتهاه، وحمداً حتى يبلغ الحمدُ منتهاه.

أستهلُّ باكورة تشكُّراتي لوالديَّ الكريمين، سرُّ وجودي، وسرُّ بسمتي، ومنتهى حبِّي، كطفلٍ ألبستموه أثوابَ العيد، فَأَعْجَبَتْه؛ أقول لكما: شكراً بابا، شكراً ماما!

إلى مشرفي في رسالة الماجستير الأستاذ الدكتور محمد صلاح زكي أبو حميدة، الذي لم يَكْنُزْ جُهداً في إتمام تعليمه لي، بحثياً ودراسةً وإخباراً في خبراته الحياتية، كما وأشكر الأستاذ الدكتور فوزي الحاج، والدكتور عبد الرحيم الهبيل على تكرُّمهما بمناقشَتي في رسالتي للماجستير.

شكري الكبير لجدّي عبد الغني وإخوتي عبد الغني، وحمزة، ومعاذ، وأختي شيماء، وزوج أخي سيرين، وأعمامي عاطف، ونافز، وعطا، وحمدي، وأحمد، وعمّاتي عطاف، ونفوز.

شكراً لأستاذي أولاً وعمي ثانياً الأستاذ الدكتور أحمد دحلان، وعمّتي ختام، ولابنتهما الغالية، زوجي الحنونة، وزميلتي في الدراسة، حبيبة قلبي إيمان.

شكراً لأخي الذي لم تلده أمي، صديقي العزيز عبد الكريم وليد أبو شملة، الذي كان رفيقي خطوة بخطوة في كلّ حياتي، وسندي في مشوار دراستي.

كما لا أنسى أن أشكر الأستاذ مراد السوداني الذي تفضَّل علي بإرسال دواوين الشاعر حسن البحيري كاملة، والشكر الجزيل للدكتور صبحي عبيد الذي أهداني مُتكرماً كتابه عن الشاعر، وشكري للدكتور عبد الرحيم حمدان على ما غمرني به من نصائح ومراجع وإرشادات.

وأختم رسالتي بمن أحبهم، وأقضي حياتي بحبهم، روح الحياة ... أصدقائي، الذين كانوا لي خير سند ومعين في إتمام رسالتي، وحفّزوني على إنجازها، ولم يبخلوا عليَّ بجهدهم ووقتهم، فلا أجد كلمات توفيهم حقَّهم، شكرًا لكم أصدقائي: الحبوب أحمد عليان، والغالي حسين فارس، والأصدقاء محمود العيلة، وليد حسونة، أحمد عاشور.

شكراً لكم جميعاً

بارك الله فيكم

وجزاكم عني وعن فلسطين خير الجزاء

ملخص الدراسة

تناولتْ هذه الدراسة موضوع "الرؤية والتشكيل الجمالي في شعر حسن البحيري"، وهو شاعر فلسطيني من مواليد مدينة حيفا عام 1921م، ولد يتيماً، تلقى تعليمه حتى الصف الرابع الابتدائي ثم ترك المدرسة ليعمل ويعيل نفسه، لكنه لم يترك القراءة، حيث قرأ كل كتاب وقع تحت يديه، لا سيما كتب الأدب العربي وفحول الشعراء، فكان معلِّم نفسه، عاش معظم حياته لاجئاً في سوريا ومات فيها، وقد اشتملتْ الدراسة على مقدّمة تعرض أهمّيتها، ودوافع اختيارها، وأهدافها، واعتمدتْ في إجرائها على المنهج الوصفي التحليلي.

قُسّمتْ الدراسة إلى أربعة فصول، احتوى كل فصل منها على عدّة مباحث، حمل الفصل الأول عنوان "الرؤية الفكرية وأبعادها"، واحتوى على ستة مباحث، هي الحب، والطبيعة، والمعاني الدينية، والوطن، والقومية العربية، والغربة والحنين، وبيّنت الدراسة من خلال الإحصاء أن هذه الحقول الدلالية من أكثر الدلالات والمضامين تردداً في شعره، حملت في مجملها رؤية الشاعر للعالم والواقع الذي يعيشه ممثلاً في أبعاده الإنسانية، والدينية، والوطنية، والقومية، والسياسية.

وفي الفصل الثاني تناولت الدراسة "الصورة الشعرية"، موزّعة على ثلاثة مباحث هي، مصادر الصورة، وتناولت الدراسة فيه العوامل المحيطة التي ساهمت في رسم الصورة الشعرية في قصائده وهي (الطبيعة، الثقافة، الدين، البيئة الوطنية، القومية العربية)، ثمّ أنماط الصورة البيانية كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، وتراسل الحواس، وعرضت الدراسة في التكوين الفني للصورة الشعرية الصورة الكليّة الممتدة، والمفارقة التصورية.

أمّا الفصل الثالث فعرضتْ الدراسة فيه لموضوع "التناص" في شعر البحيري، وقد احتوى على أربعة مباحث، هي (التناص الديني، والتناص التاريخي، والتناص الأدبي، والتناص الفلكلوري).

وفي الفصل الرابع والأخير تناولتْ الدراسة "الإيقاع الشعري"، وقد جاء من مبحثين هما الإيقاع الخارجي والذي شمل الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي الذي اشتمل على (التصريع، الترصيع، الجناس، التكرار)، والتي كان لها أثرٌ واضح في إثراء القصائد بنغمات إيقاعية مختلفة.

وتوصلت الدراسة إلى عدد من النتائج من أبرزها أن رؤيته الشعرية للحياة تقوم على الصراع ما بين الحزن والألم مقابل السعادة والأمل، وقد كان الأمل هو المنتصر في جميع موضوعاته، وكان للحب والطبيعة الأثر الأكبر في صقل موهبته، حيث كانت الطبيعة ملاذه الدائم والحضن الآمن له، وقد كانت قصائده مفعمة بالصورة الحيوية الحية، والإيقاع المناسب لغايته وهدفه.

وفي ختام الدراسة وضع الباحث قائمة بالمصادر والمراجع التي استند إليها أثناء إجرائه لفصول هذه الدراسة.

Abstract

This study deals with the subject of "vision and aesthetic formation of Hassan al-Beheiri poetry". He is a Palestinian poet who was born in Haifa in 1921 as an orphan. He has done a fourth grade in his elementary education, then he dropped out of school to work and help raise himself. Yet he didn't leave reading, he read all books which he had, such as Arabic literature books and master poets, so he Was teaching himself. He spent most of his life as a refugee in Syria and he passed away there.

This study includes an introduction which shows its importance, the motives of its choice, and its objectives, While the descriptive analytical approach is adopted in this study.

The study is divided into four chapters, each chapter contains a number of themes. The first chapter is about "intellectual vision and its dimensions", it contains six themes, namely nature, love, homeland, Arabic nationalism, nostalgia and religious meanings. The statistical study shows that the aforesaid semantic fields are the most frequent contents and indicators in his poet, and, entirety, it is carried the vision of the poet to the world and the reality that he lived in, namely, the humanitarian, religious, patriotism, nationalism and political dimensions.

In the second chapter, the study deals with the "poetic image". It is divided into three sections namely: sources of the picture so the study has examined the surrounding factors that contributed to drawing the poetic image in his poems, including nature, culture, religion, national environment and Arab nationalism. Then, it has studied the rhetoric image patterns such as: analogy, allegory, metaphor, metonymy, and the sensation transmission. The study is presented in the technical

composition of the poetic image, the overall extended image and a scenic paradox.

The third chapter identifies the subject of "Intetextuality" in Al Bahiri poems. It contains four themes, namely, religious, historical, literary and folklore Intetextualities.

The fourth and the last chapter is about "poetic rhythm, it contains two subjects: the external rhythm, which deals with weight and rhyme. The internal rhythm that includes: the acceleration, inlay, paronomasia, counterpoint and repetition), which had a clear impact on the enrichment of poems with different rhythmic tones.

The study reaches a several results, most notably that his poetic vision of life based on the conflict between sadness and pain against happiness and hope. The hope wins in all of his subjects. Moreover, the nature has the greatest impact in refining his talent, where it was a permanent haven and secure custody of him. His poems were full of vital image and it was appropriate rhythm for his purpose and aims.

At the end of study, a Bibliography has been listed.

فهرس المحتويات

فهرس جداول الدراسة

مقدمـــــة:

الحمدُ لله ربّ العالمين، الحمدُ لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، الحمدُ لله واهبِ العقل، صاحبِ الفضل، مُيسّرِ الأمر، مُفرجِ الهمّ، الحمدُ لله حافظ القرآن، جاعلاً منه وعاءَ حفظٍ مَتِيْنٍ للعربيةِ الأُم، الحمد لله حمداً بعظم فضله وجزيل عطائه، وصلّ اللهم على من أوتي جوامعَ الكَلم، وبليغَ الألفاظ، ودقيقَ المعاني، أفصح مَن نَطَقَ بالضاد، محمدٍ وآلهِ وصحبه أجمعين.

أما بعد:

فقد عَرَفَتِ الأممُ على مرّ تاريخهَا الشعرَ وسيلة من وسائلِ التعبيرِ عمّا يجولُ في الخواطرِ، وعبّر شعراؤها به عن همومهِم وهموم مجتمعاتِهِم وقضاياهُم المُختلفة، فكانَ الأداة التي يستثيرون بها المشاعِرَ والأحاسيس، ويُثيرون بها المتلقين لتأييدِ أفكارهم، والتعاطفِ معهم، ومواجهة عدوهِم، وكانَ أحدَ أسلحتِهِم لمواجهةِ الظلمِ والعدوان.

ومُنذ حلّ الظلمُ والعدوانُ على أرضِ فلسطين، انبرى أبطالُها مدافعينَ عن وطنهِم وأهلهِم بالسيفِ والقلم، فانقسمَ الناسُ إلى مجاهدٍ يجودُ بدمِهِ، ومُثقّفٍ يَذودُ بكلمتِهِ ويَشحذُ الهمم ويَحشُدُ الجموعَ لمواجهةِ الظلم والعدوان، فكان أبناءُ فلسطين خيرَ من دافعَ عن حماها، باذلينَ الغالي والنفيس في سبيلِ ذلك، فما كان من الشعراء والأدباء إلا أن سخَّروا أقلامَهُم لتمجيد هؤلاءِ الأبطالِ وتخليد ذكراهم.

وبمشورة أستاذي القدير الأستاذ الدكتور محمد صلاح أبو حميدة، وبتشجيعٍ منه قررتُ أن أتناول في دراستي هذه الشاعر الفلسطيني حسن البُحَيْري، لما في دراسةِ شعرهِ من قيمٍ جماليةٍ عالية، تعكسُ تجربة شاعرٍ من شعراءِ فلسطين، جمع بين جهاد السيف والكلمة في آن واحد، إذ يقول:

سَهِرْنَا على مَجْدِ العُروبَةِ لمْ نَنَمْ نَشُقُّ غُبَارَ الدَّهْرِ بالسَّيفِ والقَلمْ

والشاعر حسن البحيري يتمتع بشاعرية عالية في وصف طبيعة فلسطين الساحرة ومظاهرهَا الخلّابة، يتجوّلُ بإحساسهِ المرهف بين سُهولِهَا المنبسطةِ وجبالها الوعرة وصحرائها القاحلة وشواطئها الجذابة، وذو طابعٍ وطني ثائرٍ في وجهِ الظلم والاحتلال، فامتشقَ كلمتَهُ سلاحاً عبّرَ بهَا عن همومِ شعبِهِ وأهلِهِ، داعياً إلى الثورةِ والنضالِ حتى تحرير فلسطين، وهو شاعرٌ جمع بين الرومانسية والواقعية، فقد تحدثَ في شعرهِ عن الكثيرِ من القضايَا الرومانسية، وكذا عن القضايا الواقعية المعيشة، فقد عبّرَ عن أحاسيسِهِ ووجدانِه مازجاً إياها بطبيعةِ فلسطين، مدافعاً عن قضيةِ وطنهِ وشعبِهِ التي يؤمن بها.

أهمية الدراسة:

تَكمنُ أهميةُ هذه الدراسة في تناول شاعر بارز من أعلام الأدب في فلسطين.

أسباب اختيار الموضوع:

1. الرغبة في مقاربة جانب من جوانب الأدب الفلسطيني، واكتشاف سماته الفكرية والجمالية.
2. الرغبة في دراسة أحد شعراء فلسطين والوقوف على نتاجه الشعري.
3. كثرة النتاج الشعري لحسن البحيري، وتميزه، وخصوصيته.
4. نُدرة الدراسات والأبحاث النقدية –حسب علمي– التي تناولت شعر حسن البحيري.
5. أهمية الكلمة كوسيلةٍ من وسائل الدفاع عن الوطن وقضاياه، والتي تمثلت في شعر حسن البحيري بصورة واضحة.

أهداف الدراسة:

1. التعرف إلى مكانة حسن البحيري الأدبية من خلال أعماله الشعرية.
2. الوقوف على المضامين الفكرية التي تناولها في دواوينه الشعرية.
3. الكشف عن الخصائص الفنية والأسلوبية في شعر حسن البحيري، وإبرازها من خلال الشواهد الشعرية وتحليلها.

حدود الدراسة:

تناولت هذه الدراسة كافة القصائد الشعرية المطبوعة للشاعر حسن البحيري، والمُجمّعة في ثلاثة مجلدات بعنوان "حسن البحيري، الآثار الشعرية"، الصادر عن بيت الشعر في فلسطين، بالتعاون مع الاتحاد العام للكُتَّاب والأدباء الفلسطينيين عام 2014.

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفيّ التحليليّ؛ الذي يُعنى بدراسة النص الأدبي، واصفاً ومحللاً جمالياته الداخليّة، مبرزاً قوة النَّص، ومواطنَ جمالِهِ وعُذُوبَتِهِ، وهو من أَهَمّ المناهِجِ التي تتناولُ بنية النص الشعري بمستوييها السطحي والعميق، وما بينهما من علاقات لُغوية متشابكة، وفك رموزها، وإيضاح مكنونها.

وتناولتْ هذه الدراسة أهم المحاور الفكريةِ والجماليةِ في شعر حسن البحيري، ونظراً لغزارةِ إنتاجه الشعري فقد توقفتْ عند نماذج من شعره تمثل الظاهرة موضع الدراسة.

الدراسات السابقة:

1. إسماعيل مروة: البحيري موقف ورسالة، بيروت، 1991م.
2. حسني محمود: الشاعر حسن البحيري: رحلة قلمية إلى الأعماق، دمشق، 1992م.
3. صبري ذياب: الوطنية في شعر حسن البحيري، دمشق، 1985م.
4. هارون هاشم رشيد: مدينة وشاعر حيفا والبحيري، دمشق، 1975م.
5. صبحي محمد عبيد: حسن البحيري الشاعر الذي انتصرت فيه العبقرية على الحرمات، طبع في الجزائر عام 1991م، وأعيدت طباعته في رام الله عام 2006م.

تقسيم الدراسة:

قُسِّمت الدراسة إلى تمهيد يتبعه أربعة فصول، وخاتمة على النحو التالي:

- **التمهيد:** يتضمَّن تعريفاً بالشاعر حسن البحيري، ونشأته وحياته، وأعماله الأدبية.
- **الفصل الأول: الرؤية الفكرية وأبعادها:** وقد احتوى على ستة مباحث، هي:

1. **الحب:** ويتحدث عن التجربة العاطفية التي تعرَّض لها البحيري.
2. **الطبيعة:** ويتناول عناصر الطبيعة بنوعيها الصامتة والمتحركة، وكيفية تعبير الشاعر عنها، ودوافع انغماسه وتعلّقه بها.
3. **المعاني الدينية:** ويدرس الموضوعات الدينية التي تناولها البحيري في قصائده، ودلالاتها، والمصادر الدينية التي اعتمد عليها، وكيفية توظيفه لها.
4. **الوطن:** وتحدّث عن مكانة الوطن عند الشاعر، وطريقة طرحه لموضوعاته المختلفة، سواء تلك التي تناولت قُدسية الوطن وصُمود الشعب الفلسطيني، أو التي وصفت الآلام والتضحية.
5. **القومية:** ويبحث في الانتماء القومي العربي للشاعر، ومدى ارتباطه واهتمامه بالأمّة وموضوعاتها وتفاعله معها ودفاعه عنها، ورسائله للشعوب والحكام العرب.
6. **الغربة والحنين:** وتناول وصف مشاعر الحنين والشوق التي سيطرت على وجدان الشاعر، وبرزت في قصائده، والأمل المغروس في قلبه من العودة وإن طال الزمن.

وقد كانت رؤية البحيري في هذا الفصل تمثل نظرته الإيجابية للحياة على الرغم مما يقاسيه من آلام ومصائب.

- **الفصل الثاني: الصورة الشعرية:** وجاءت في ثلاثة مباحث هي:

1. **مصادر الصورة:** وقد تمثّلت في الطبيعة، والثقافة، والدين، والبيئة الوطنية، والقومية.
2. **أنماط الصورة البيانية:** وهي التشبيه، والاستعارة، الكناية، المجاز المرسل، تراسل الحواس.
3. **التكوين الفنّي للصورة الشعرية:** ويدرس الصورة الكلية الممتدة والمفارقة التصويرية في قصائد حسن البحيري.

ويتضح في هذا الفصل أن قصائد البحيري كانت مفعمة بالحركة والحيوية الناتجة عن صوره الشعرية التي تثير خيال القارئ وتستدعي انتباهه.

- **الفصل الثالث: التّناص:** ويتناول مصادر التناص في شعر البحيري، حيث جاءت على أربعة مصادر هي (الديني، والتاريخي، الأدبي، الفلكلوري الشعبي).

وقد وظف البحيري ثقافته الواسعة في قصائده الشعرية؛ ليعزز من قوة لغته وأصالتها، ويقرب للمتلقي الصورة المرادة باستحضار صور قديمة قد تكون محفوظة ومعلومة في ذهنه.

- **الفصل الرابع: الإيقاع الشعري:** وجاء في مبحثين هما:
  1. الإيقاع الخارجي: وهو الوزن والقافية.
  2. الإيقاع الداخلي: وهو (التصريع، الترصيع، الجناس، التكرار).

وقصائد البحيري غنية بأنواع الإيقاع المختلفة، ما أعطاها نغماً موسيقياً عذباً، يتناسب مع انفعالات الشاعر وموضوعاته.

- **الخاتمة:** وتعرض النتائج التي توصّلت إليها الدراسة.
- **المصادر والمراجع.**

وهذا جهدي المُقِل؛ فإن أصبت فبتوفيق من الله عز وجل، وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان، "**وَمَا أَنْسَانِيهُ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ**".

والحمد لله رب العالمين،

الباحث

صهيب محمد المقيد

تمهيد:

- **تعريف بالشاعر:**

ولد الشاعر حسن بن حسن البحيري يتيماً في مدينة حيفا عام 1921م، فقد مات والده قبل مولده، وتخلّى أعمامه وعمّاته عنه وتركوه وحيداً مع أمّه التي كانت تعاني شظف العيش، وضيق الحياة، حتى تزوّجت من رجل منحها شيئاً من الاستقرار وراحة البال وسعة الحال، لكنه كان يعامل حسن بقسوة وغلظة، ما دعاه لمغادرة مقاعد الدراسة بعد إنهائه السنة الرابعة الابتدائية على الرغم من تميّزه وتفوقه في دراسته، وانبرى لتحمّل قسوة العمل وتكاليف الحياة، فذهب للعمل في محطة سكة الحديد بحيفا، وتدرج في عمله حتى أصبح مسؤولاً فيها[1].

برزت فطنة البحيري وتمكّنه في اللغة العربية مذ كان طفلاً صغيراً في الصف الثالث الابتدائي، من ذلك ما رواه معلّمه "عارف حجازي" عن موقف جرى بينه وبين الطالب حسن البحيري أثناء شرحه لأحد الدروس، حيث ذكر بيت شعر يبيّن إيثار "كعب بن مامة" رفيقه "النمَّريّ" بالماء حتى مات هو عطشاً ونجا صديقه، فقالت العرب فيه شعراً، جاء فيه:

يجودُ بالنَّفسِ إذ ضنَّ البخيلُ بها　　　والجودُ بالنَّفسِ أقصى غايةِ الجودِ

فلمّا انتهى الأستاذ من شرح درسه، رفع البحيري إصبعه وقال للمدرس "في هذا الشعر خطأ"، فسأله المدرس عن الخطأ وموضعه، فأجابه البحيري: "الخطأ في قول الشاعر " **يجودُ بالنَّفسِ إذ ضنَّ البخيلُ بها"،** لأن بخل البخيل بأي شيء أمر عادي، وبخل الإنسان بنفسه أمر طبيعي أيضاً"، فسأله المدرس عن الصواب، فأجابه البحيري "كان عليه القول " **يجودُ بالنَّفسِ إذ ضنَّ (الكريمُ) بها،** لأن جود الإنسان بما يبخل به حتى الكرماء أنفسهم، هو الأمر العظيم المدهش[2].

لقد كان البحيري دائم القراءة والاطلاع، واستطاع بعصاميته أن يقرأ الكثير الكثير، وأن يتعمّق في دراسة اللغة العربية، وليس لأحد الفضل عليه في ثقافته، فهو الذي بنى صرحها لبنة

---

[1] انظر: حسن البحيري، الآثار الشعرية، بيت الشعر، فلسطين، بالتعاون مع الاتحاد العام للكُتّاب والأدباء الفلسطينيين، 2014، ج1، ص7، وهارون هاشم رشيد، مدينة وشاعر – حيفا والبحيري، ط1، مطبعة دار الحياة، دمشق، 1975، ص60.

[2] هارون هاشم رشيد، مدينة وشاعر – حيفا والبحيري، مرجع سابق، ص80-81 (بتصرّف).

لبنة، فكان معلّم نفسه بعد أن حالت الظروف القاسية بينه وبين مواصلة التعليم، فقد كان يقرأ في صباه كل ما يقع تحت يده من كتب، وكانت تستهويه القصص الشعبية، ثم لمّا تحسّنت أوضاعه بدأ يطلّع على عيون الأدب العربي كالأغاني والبيان والتبيين، وصبح الأعشى، وغيرها من الكتب الأدبية، كما كان يختار القمم الشعرية عند فحول الشعراء ويقرأ معظمها، كما أجاد اللغتين الإنجليزية والعبرية بدون معلّم، حيث بدأ تعلّمهما من لافتات الشوارع التي كانت تكتب بهما، ثم عكف يدرسهما حتى وعاهما بشكل جيد، وقد ترجم عن الإنجليزية عدداً من القصص[1].

عشق البحيري الطبيعية بشكل عجيب، وتعلّق بها تعلّق الطفل بأمه، فقد كانت الحضن الدافئ الذي يهرع إليه يومياً بعد انتهاء عمله، وكانت ملاذه كلّما ضاقت عليه الدنيا، يبثّ إليها شجونه وأحزانه، ويجلس وسطها ليجنح بخياله ويسرح بأفكاره وأحلامه، فكانت صديقه، ومدرسته، ومحبوبته، وكل شيء جميل في حياته وخياله، "إنه يحاول أن يستعيض مما افتقده عند الإنسان باندماجه المطلق في كينونة الوجود كلها، مأخوذاً بروعة الطبيعة، مشدوهاً بجمالها، وبهجتها، وسخائها، إن لها مثل معاناته، إنها الشيء المضيء في نفسه التي غَبَّشَها اليُتْمُ بسواده"[2].

كان لنشأته القاسية أثرٌ كبيرٌ في شخصيته، فنشأ كارهاً الظلم والظالمين، ولم يكن يداهن أحداً، ولا يتملق مسؤولاً، وكان ذا قلب حنون عطوفاً على البشر والحيوانات، باراً بأمه، راعياً لها، ومحسناً إليها في كبرها، كريماً مساعداً للناس بقدر ما يسفعه الحال به، وفيَّاً لأصدقائه وخلّانه، خفيفَ الروح يرتاح الجليس له، نادراً ما تعكس قسمات وجهه انفعالاته سواء في الفرح أو الغضب، محافظاً على الصلاة والصيام وقراءة القرآن الكريم[3].

سُجن الفتى البحيري في سجون الانتداب البريطاني وهو ابن الخامسة عشر من عمره لمدة ثلاثة أشهر كاملة في سنة الثورة الكبرى عام 1936م، بعدما وجد البريطانيون في منزله

[1] الآثار الشعرية، حسن البحيري، ج1، ص10-11 (بتصرف).

[2] هارون هاشم رشيد، مدينة وشاعر – حيفا والبحيري، مرجع سابق، ص91.

[3] صبحي عبيد، حسن البحيري – الشاعر الذي انتصرت فيه العبقرية على الحرمان، ط2، المركز الفلسطيني للدراسات والنشر والإعلام، رام الله، 2006، ص77-79 (بتصرف).

مسودة رسالة وطنية كتبها البحيري إلى مدرسة بغداد الوطنية الحربية في العراق يرجو فيها أن يقبل للدراسة فيها، وقد تضمّنت أسطرها شعراً وطنياً من بواكير شعره[1].

انضم البحيري في شبابه إلى قوافل المجاهدين الفلسطينيين، وقام برفقتهم بنسف مطاحن حيفا الكبرى عام 1948م، حيث كانت قلعة حصينة لليهود، وقد غادر عقب سقوط مدينته مع أمه إلى دمشق، ثم عاد إلى فلسطين ليستأنف جهاده، واشترك مع المجاهدين في عملياتهم بالقرب من حيفا وإجزم وعين غزال، وبقي في ميدان الجهاد حتى توقيع الهدنة في 1948/6/18م فغادر فلسطين إلى الأردن، ومنها إلى سوريا[2].

عاش البحيري وحيداً في بيته، بلا زوجة ولا أطفال، فقد حالت الأقدار دون زواجه، ولم يكن يؤنس وحدته في بيته إلا مكتبته وقصائده التي يحنو عليها حنوَّ الوالد على أولاده، وفي عام 1990م حظي البحيري بتكريم من الرئيس الشهيد ياسر عرفات "أبو عمار" الذي قلّده وسام القدس للثقافة والفنون في احتفال كبير في القاهرة، كما رسم الرسَّام الفلسطيني مصطفى الحلاج لوحة فنيّة سمّاها "حسن البحيري وحيفا"، وفيها فارس يركب فرساً وهو رمز المخلّص، وامرأة يتحد جسدها بمدينة "حيفا" رمزاً للأرض والأم، وقد وافته المنيّة في دمشق يوم الأحد 1998/10/25م[3].

نتاجُه الأدبي: للبحيري نتاجٌ شعريٌ ونثريٌ كبير، منه المطبوع ومنه المخطوط، وفيما يأتي بيان ذلك[4]:

أ- **الدواوين الشعرية:**

1. الأصائل والأسحار عام 1943.
2. أفراح الربيع عام 1944.

---

[1] انظر: صبري دياب، الوطنية في شعر حسن البحيري، ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، 1985، ص38-39.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، بيت الشعر، فلسطين، بالتعاون مع الاتحاد العام للكُتَّاب والأدباء الفلسطينيين، 2014، ص7-8 (بتصرّف).

[3] انظر: حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، المرجع السابق، ص10-11.

[4] انظر: حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، المرجع السابق، ص20-22.

3. ابتسام الضحى عام 1946.
4. حيفا في سواد العيون عام 1973.
5. لفلسطين أغني عام 1979.
6. ظلال الجمال عام 1981م.
7. الأنهر الظمأى عام 1982.
8. تبارك الرحمن عام 1983.
9. جنّة الورد عام 1989.
10. رسالة في عيد عام 1990.
11. لعيني بلادي عام 1991.
12. سأرجع عام 1994.
13. ألوان عام 1995.

وقد جُمعت هذه الدواوين الشعرية في ثلاثة مجلّدات تحت عنوان "حسن البحيري الآثار الشعرية"، الطبعة الأولى 2014م، وهي من إصدار بيت الشعر- فلسطين، بالتعاون مع الاتحاد العام للكُتَّاب والأدباء الفلسطينيين.

ب- الأعمال النثرية:

1. أوسكار وايلد "الأمير السعيد وقصص أخرى"، مترجم عن الإنجليزية عام 1981.
2. رجاء، "رواية" 1990.

ج- المخطوطات:

1. أحلام البحيرة "نثر فني".
2. أول طيرانه "مختارات من القصص العالمية" ترجمة عن الإنجليزية.
3. بلادنا لنا "تعاليق سياسية" كتبها وأذاعها من إذاعة دمشق عام 1957.
4. دعابة بين الجدّ والهزل "شعر".
5. خمرة الشعر "شعر".
6. من حصيد الهشيم "شعر".
7. باقون يا بيروت "شعر".

- **مدخل في مفهومي الرؤية والتشكيل:**

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على المضامين الفكرية التي تعكس رؤية البحيري للحياة في دواوينه الشعرية، إضافة لسعيها للكشف عن الخصائص الفنية والأسلوبية التي ساهمت في بناء التشكيل الجمالي في قصائده؛ ولهذا وجب علينا في البداية تعريف هذين المفهومين، والوقوف على خصائصهما.

في البداية، يجب التفريق لغة بين مفهومي (الرؤية) و (الرؤيا) لتجنّب الوقوع في اللبس بينهما، فقد جاء في المعاجم أن كلمة (الرؤية) تكون بالعين، وذهب بعض اللغويين إلى أنها النظر بالعين والقلب معاً[1]، وأمّا (الرؤيا) فهي ما تراه في منامك، ومنها قول الله تعالى "**إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ**"، وقوله تعالى "**وَمَا جَعَلْنَا الرُّؤْيَا الَّتِي أَرَيْنَاكَ إِلَّا فِتْنَةً لِلنَّاسِ**"، وهي ما يجمع على (رؤىً) في رأي بعض العلماء[2].

أمّا اصطلاحاً، فيعرّف الدكتور عبد الله العسّاف الرؤية بأنها "المادة الوثائقية التي يعكسها الفنان من الواقع، وتخص المجتمع والفرد معاً، يضاف إلى ذلك موقف المبدع وطرائق تشكيله الجمالية لتلك الرؤية"[3]، فيما يعرّف الرؤيا بأنها "تجربة مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة؛ فهي تجربة لأنها لا يمكن أن تُبنى في فراغ. ومن علائم هذه التجربة الوعي، وكذلك النضج الذي يحدده طول تجربة المبدع وقدرته على التعامل مع مادته تعاملاً متجدداً ومتطوراً ومن ثم مبدعاً"[4].

ومما سبق نجد أن المصطلحين يعبّران عن نظرة الشاعر للمجتمع، سواء أكانت نظرة حاضرة أو مستقبلية، وهذه الدراسة لا تقوم على التفريق بينهما.

ومن خلال تناولنا لقصائد البحيري في هذه الدراسة، سنحاول أن نحدد ماهيّة الرؤية عنده، والصورة التي كان يعكسها لفهمه للواقع والحياة، على اختلاف وتنوّع موضوعات قصائده،

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ج14، ص291.

[2] ابن منظور، المرجع السابق، مادة (رأي)، ص297.

[3] عبد الله خلف العساف، دراسات جمالية نصيّة في الشعر السعودي الجديد، مركز الرياض للمعلومات والدراسات الاستشارية، 2005، الرياض، ص9.

[4] عبد الله العساف، المرجع السابق، ص11.

سواء في الرومانسية والطبيعية، أو الثورة والحماسة، أو القومية العربية، أو في تأمّله لعظيم خلق الله وإبداعه في هذا الكون.

ولمّا كانت الرؤية الشعرية للشاعر "تنبع من جملة الأفكار، والتصورات، والانفعالات والمواقف، والمبادئ، التي يستمد الشاعر مادتها الخام من السياق الاجتماعي، والسياسي، والديني، والنفسي الذي يعيش فيه، ثم تختمر في خلد المبدع ليعبّر عن رؤيته، انطلاقاً من الأحداث والواقع والظروف، فيصوّر آفاقاً مستقبلية"[1]، وجب علينا في هذه الدراسة تحديد رؤية البحيري للقضايا والموضوعات المختلفة، ككيفية استرداد الكرامة العربية، وعزّة ومجد الآباء والأجداد، وتحرير الأرض المقدّسة، وطرد المحتلين الغاصبين، إضافة إلى فهم أثر الطبيعة ودورها في تكوين شخصيته وأفكاره، وتشكيل رؤيته للحياة.

وللوقوف على الرؤية في الفن بشكل عامٍ، والشعر بشكل خاص، هناك ثلاثة محاور أساسية، تتمثل فيما يلي[2]:

1. القضايا الذاتية والموضوعية التي يعكسها الشاعر، وتقع ضمن إطار الحواس. ومن ذلك مثلاً: جانب الموت في الأسطورة، وجوانب المدينة والمجتمع والصراع والسلطة والاغتراب والخوف.
2. اكتشاف طبيعة "الشكل الجمالي" الذي جسّد الشاعر فيه الموضوعات التي عكسها في المحور الأول، ويتم التركيز هنا على البنية الفنية كإطار عام وعلى الصورة الفنية كإطار خاص.
3. دراسة موقف الشاعر مما يحيط به، ويتم هذا الاستنتاج من خلال تفاعل المحورين السابقين في الرؤية؛ أي المادة وطرائق عكسها وتشكيلها الجمالي.

وهذه المحاور الثلاثة سنحاول الوقوف عليها في جميع قصائد البحيري بموضوعاتها المختلفة، وبالأساليب الفنيّة المتنوّعة التي نظم بها دواوينه؛ ليثير اهتمام المتلقي، ويحقق تفاعله مع النص الشعري.

---

[1] لخضر هني، الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2011، ص15.

[2] عبد الله العساف، المرجع السابق، ص9.

وهذا يقودنا للوقوف على مفهوم "التشكيل"، الذي تكاد كتب النقد القديم تخلو من الحديث عن ماهيته بمفهومه الشامل، إذ لم يجتمع الأدباء والنقاد على معنى محدد له، فهو مرتبط بالفن المنسوب إليه، سواء أكان الفن رسماً أو موسيقى أو شعراً، ولكل فنٍ أداته الخاصة به، وأداة التشكيل الشعري هي اللغة[1]، وهي الأداة التي كانت وافرة لدى البحيري، لثقافته الواسعة، واطّلاعه الأدبي على قصائد فحول الشعراء، وإلمامه بالوقائع والأحداث التاريخية، كل هذا منحه مخزوناً لغوياً غزيراً.

ويرى النقاد أن "التشكيل اللغوي قوام التشكيل الشعري الشامل، وهو لا يقتصر على النظر في الجوانب التركيبية في النص، بل يتجاوز ذلك إلى الصوت والدلالة والنحو والصرف ليشكّل بناء كاملاً"[2]، وهذا ما تسعى الدراسة لتحديده في قصائد البحيري، من خلال الوقوف على الصور البيانية التي رسمها، وطريقة استخدامه للإيقاعات الداخلية والخارجية بما يتناسب والموضوع الذي ينظمه.

ويعتبر صلاح عبد الصبور أن تمكّن الشاعر من عكس رؤيته الفكرية في قصائده، إضافة لإبداعه في تشكيلها جمالياً، يحقق له التوازن والتكامل بين عناصر القصيدة "فالمقدرة على التشكيل، مع المقدرة على الموسيقى، هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم"[3]، وهذا ما تهدف الدراسة إليه بالكشف عن جواز مرور البحيري إلى عالم الشعراء.

---

[1] انظر: سمير عوجيف، جمالية التشكيل الشعري – أبو تمام نموذجاً–، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بلّة ، وهران، 2015، ص14.

[2] انظر: زيد القرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، 2009، م17، ع1، ص212.

[3] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1977، م3، ص49.

الفصل الأوّل

الــرُّؤْيَـــةُ الفِكْرِيَّـــــةُ وَأَبْعَـــادُهَــا

الفصل الأوَّل- الـرُّؤْيَــةُ الفِكْرِيَّــةُ وَأَبْعَـادُهَـا

تتنوّع موضوعات الشعر العربي وتتعدّد مصادره ومحاوره الدَّلاليَّة، على الرغم من تتابع الدُّهور واختلاف العصور فإن هذه المحاور –في معظمها– في متناول الكثير من الشعراء، وما يختلف فقط هو تجربة الشاعر نفسه، ومدى تأثيرها عليه، وطريقة تعبيره عنها.

ولم يكن حسن البحيري بدعاً من الشعراء السابقين أو المعاصرين، بل تأثّر بما تأثروا به، واستقى أشعاره من المعين الذي ارتووا منه، ونظم قصائده على المنوال نفسه الذي حاكوا عليه، لكنه تفرّد بتجربته وأسلوبه المثيرين، وبإبداعه اللغوي، وبإلمامه الثقافي والفكري، كل هذه العوامل اجتمعت عنده فأنتج بها ومنها قصائده ومقطوعاته الشعريّة.

تطرق البحيري في أشعاره إلى موضوعات مختلفة منها الطبيعة التي لم تكن عنده غرضاً من أغراض الشعر فحسب؛ وإنما أيضًا منطلقٌ لمعظم أشعاره، وبرز تأثره الكبير وانغماسه العميق بها، فقد نشأ بين جنباتها، وترعرع في أحضانها، وكانت أنيسته طوال حياته مذ كان طفلاً صغيراً، كما نظم البحيري قصائد غزل في محبوبته التي سلبت عقله وملكت روحه وقلبه، وأحبَّها حبَّاً عُذريَّاً، لكن الأقدار حالت دون جمع شملهما، وفرّقت بينهما، واحتلّ الشعر الوطني والقومي مكانة واضحة في قصائده، فكان محرَّضاً على القتال ضد المحتلين، مستنفراً الشباب والجيوش والحكام لتحرير فلسطين، كما نادى بوحدة الأمّة العربية، ودعا إلى استعادة مجدها التليد وماضيها المُشرق، وبرز شعر الغربة والحنين إلى الوطن السليب الذي هُجِّر منه وعاش على أمل العودة إليه وإلى مدينته الجميلة "حيفا"، وقد بدا تأثره الديني بآيات من القرآن الكريم والأحاديث الشريفة، وجعل من المناسبات الدينية منبراً لحثِّ الأمّة على التوحّد والعودة إلى طريق الرشاد، وقد تميّز عن غيره من الشعراء بنظم قصائد خاصة تدعو إلى التفكّر بمخلوقات الله عزّ وجل، وأفرد لذلك ديواناً خاصاً سجّل فيه خلاصة تأمّله لمخلوقات هذا الكون الفسيح.

من هذه المنطلقات، سأحاول –في هذا الفصل– أن أكشف عن هذه المحاور الدلالية في شعر البحيري، وأحلّلها تحليلاً نقدياً يُبْرِزُ رؤيته للعالم والواقع الذي يعيش فيه.

ولإضفاء جانب من الموضوعية على الدراسة، والاقتراب أكثر من روح العمل الجاد، آثرتُ أن أجري عملية إحصائية لمفردات دواوينه الشعرية، للاعتماد عليها في تحديد أهمّ المحاور الدلالية في خطابه الشعري، وأكثر المفردات تردُّداً وبروزاً لديه، وقد بلغت مجموع مفردات دواوينه الكليّة (32351) مفردة، **والجدول التالي يبين ألفاظ المحاور موضع الدراسة:**

جدول رقم (1)

المُفْرَدات المُعْجَمِيْة

الألفاظ	العدد	النسبة المئوية من حقول الدراسة
الحب	5144	%43.77
الطبيعة	3514	%29.9
المعاني الدينية	1480	%12.6
الوطن	1158	%9.85
القومية العربية	251	%2.13
الغربة والحنين	207	%1.75
المجموع	**11752**	**%100**

من الجدول السابق نلاحظ أن للحب و الطبيعة الأثر الأكبر في تشكيل القاعدة العامة لرؤية الشاعر تجاه الحياة، والأثر البارز في صقل موهبته الشعرية، وإثراء مخزونه اللغوي بألفاظ عبَّر بها عن رؤيته للحياة، فقد كانت ألفاظ الحب والطبيعة هي الأكثر تردداً عند البحيري لما تحمله من معانٍ ودلالاتٍ عميقة ومتعددة تعبّر عن مشاعره، فقد بلغت نسبة ترددهما في دواوينه 26.8% من نسبة ألفاظ دواوينه الكليَّة، كما حملت مفردات المحاور الأخرى دلالات متعددة تعبر عن رؤية الشاعر وفكرته تجاه الحياة.

كما تبين للباحث أن هنالك خيطاً رفيعاً نَظَمَ الشاعرُ عليه قصائدَه، وتآلفت في كنفه ألفاظُه، لتصوغ لنا رؤيته لهذه الحياة، هذه الرؤية المبنية على الحزن والألم مقابل السعادة والأمل، التي جاءت في كل محاور الدراسة، مع اختلاف الموضوعات، وسيتتبع الباحث هذه

التقابلية، معزّزًا بإحصاء المفردات الدالة على كل طرف فيها، إلى أن نصل لتحديد رؤية الشاعر تجاه الحياة من خلال انتصار أحد الطرفين في شعره.

وقد سار الباحث في عرضه لمباحث هذا الفصل بشكل تنازلي بناء على النسبة المئوية الخاصة بكل مبحث، والتي أظهرتها العملية الإحصائية.

المبحث الأوَّل: الحب

الحبُ فطرةُ الإنسانِ، والعشقُ حتميةُ الأيامِ، فمهما يكبرُ الإنسانُ يبقى باحثاً عن حبيبٍ يكونُ ملجأَه وملاذَه الآمنَ من كدرِ الزمانِ، وغدرِ الأيامِ، والمتتبعُ لحياة البحيري يجدُها قد انغمستْ في الألمِ والأَسى، فقدْ ظلمَه الزمانُ وحرمَه حنانَ الأبِ وعطفَ الأمِ، فهرب منه إلى أحضان الطبيعة ليغزل معها قصة حبٍ خلّدها في قصائده.

لقد عاش البحيري سجين الآلامِ والحرمان سنوات طويلة، حتى أهدتهُ الحياةُ رفيقةَ دربٍ أوقعتهُ بحبّها وكان اسمها (جميلة)، التي التقى بها مراراً عند بحيرةِ (لامارتين) حتى خفقَ القلب وأشرقتِ الدُّنيا وتبسّمَ الزهرُ[1]، فبدأت قصةُ حبٍ ليست ببعيدة عن أساطيرِ الخيالِ التي عاشها الشعراءُ على مرِّ الزمان، كـ(جميل وبثينة) و (عنترة وعبلة) وغيرهم من العاشقين، وكان حبّه رومانسياً متناسباً مع شخصيته وتفكيره، "فالحب الرومانسي يغلب عليه الحبّ والشكوى، ولذلك لا ينشده الرومانسيون لغاية المتعة الجسدية، بل طلبوه لذاته لأنه الأساس الروحي للعلاقة الطبيعية"[2]، وقد ولَّدَ هذا الحبُّ مرحلةً جديدةً في حياةِ البحيري اختلفتْ عمّا سبقها، حيث كانت ألفاظ الحب الأكثر تكراراً في دواوينه بنسبة 15.9% من نسبة الألفاظ الكليّة في دواوينه، والجدول التالي يبيّن عدد ألفاظ مرحلتي الحب في قصائد البحيري ونسبة كل مرحلة منهما:

جدول رقم (2)

ألفاظ الحب

اللفظ	عدد تردّده	النسبة المئوية من ألفاظ الحب
ألفاظ الوصال	4408	%85.7
ألفاظ الحرمان	736	%14.3
المجموع	5144	%100

[1] انظر: هارون هاشم رشيد، مدينة وشاعر – حيفا والبحيري، مرجع سابق، ص100.

[2] فيز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1988، ص180.

ومن الجدول السابق، نجد غلبة ألفاظ العشق والحب على ألفاظ الفراق والحزن في تجربة الشاعر مع محبوبته، وفي هذا تأكيد على رؤية الشاعر للحياة ما بين حزن وسعادة، وأن السعادة لها الغلبة والانتصار على الرغم من عِظَمِ الحزن والألم، وهو ما تبيّن من عدد ألفاظ كل مرحلة من المرحلتين، ومن أبرز ألفاظ الوصال التي استخدمها (الحب، القلب، الهوى، قبلة، عشق، ...)، أما أبرز ألفاظ الحرمان فهي (الأشجان، لوعة، البكاء، الجوى، ذكرى، ...).

ولقد حملت ألفاظ الحب عند البحيري نوعاً من أنواع الجمال، فهي تشكّل جمال الحياة وعذوبتها، فكانت ألفاظ الحب مصدراً من مصادر التشكيل الجمالي عند البحيري.

أولًا – مرحلةُ الوِصَالْ:

الحبُ فطرةٌ إنسانية تميلُ إليه النفوس، وينعمُ به القلب، وقد بدأتْ هذه المرحلة عند البحيري حينما أبصرت عيناه محبوبته (جميلة)، حيث أقرَّ بأن رؤيتها غيّرت حياته، وحوّلتها من الكآبة والشقاء إلى السعادة والهناء، فنظم في مخطوطةِ "**أحلامُ بحيرة**" التي خطّها بيدهِ، وهي من الشعرِ المنثورِ، **يقولُ فيها**[1]:

أنتِ كوكبٌ لاحَ في ليلِ الوحدة

فَـــأَبْدَلَـــتِ وَحَشْـــةَ ظِلالِـــــه / أُنْسَـــا

وأقمتِ في حواشيهِ للأمـــــانِ / عُرْسَا

فقد جعل البُحَيْرِي من محبوبته حدًّاً فاصلاً بين عهدين، عهدٍ قبلها كان يقضي فيه الليل وحيداً بلا حبيب أو رفيق، وعهدٍ بعدها حَوّلت فيه حياته إلى سعادة وأُنْسٍ وبدّدتْ وحشة الليالي، فيقول في قصيدته "**أنتِ**"[2] واصفاً بهاء طلعتها:

يا طَلْعَةً أَبْهَى مِنَ الـ	**ـقَمَرِ المُنِيـــرِ إذا تَبَدَّى**
لَوْلَاكِ مَا غَنَّى النَّسِيْـ	**ـمُ وَلَا تَشَاكَى الطَّيْرُ وَجْدَا**

---

[1] صبحي عبيد، حسن البحيري الشاعر الذي انتصرت فيه العبقرية على الحرمان، مرجع سابق، ص111.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص34.

وُرْقُ الحَمَائِمِ فصَّلَـتْ لكِ ما بِهَـا أَلَمـاً.. وسُهدا

وَشَكَتْ إليكِ أَسَىً بأضْـ ـــلُعها وأدمُعِهـــا اسْتَبَدَّا

يا رَبَّةَ الأَحْـــــــلام أَوْ رَدَتِ النُّهى غَيَّـاً.. ورُشْدَا

أين الغــزالةُ منكِ لَحْــ ــظاً والغُصُونُ النُّضرُ قَدَّا؟

يشرع الشاعر بالنداء بحرف الياء الذي يستخدمُ لنداء البعيد، ممّا يدلل على مكانتها العالية في نفسه، واصفاً إياها بطلعةٍ أبهى من القمرِ المنير، فكلمة "طلعةً" في هذا السياق أبلغُ وأفصحُ من غيرها، فقد ناسبت طلعة القمر، كما ناسبتْ صدفةَ اللقاءِ الذي نُظمتْ من أجلِه القصيدة، واستخدم لولا التي تفيدُ امتناع لامتناع، فلو لم تَكنْ جميلةً لما غنّى النسيمُ وتشاكى الطير، والحمائمُ ناحت لها بما يجولُ في خاطرِها من ألمٍ وسُهد، بعدما حمّلها الشاعرُ ما يَجُولُ في خاطرِه، ثم يكررُ النداءَ –وغرض التكرار التوكيد– ليؤكدَ قربَ محبوبتِه منه ملقباً إياها بربَّةِ الأحلامِ، فهي آخرُ المبتغى وسيدةُ عرشِ السعادة، وجمالها فاق قِدَّ الغصون ولَحظَ الغزلان.

ويواصل البحيري تغزّله في محبوبته بقصيدة "سابية"[1]، التي يقول فيها:

سَبتْ بعيونِها المرضى الصِّحاحِ قُلــوبَ الخُـــرَّدِ الغِيْـــدِ المِـلَاحِ

فَكَمْ حَـــوْرَاءَ عذّبَهــا هَوَاهَـــا فنـــاجَتْهـــا بمَدْمَعِهـــا الصُّـــرَاحِ

وَقَلَّبَها الحَنِيـــنُ إلـــى لِقَـــاهـــا على جمرِ الغضى وجَـوى الجـــراحِ

فَوَجْـــهٌ لَـــوْ تلَّفَتتِ اللَّيَـــالِـــي إلـــــى قَسَمَـــاتِـه الغُرِّ الوِضَـــاحِ

وكَـانَـــتْ عَابِسَـــاتٍ لاسْتَبَاهَا وحيَّتْـــــهُ بأوجُهِهَـــا السِّمَـــــاحِ

يستهل البحيري قصيدته بلفظ (سَبَتْ) للدلالة على شدّة تعلّقه بمحبوبته دون غيرها من المفردات المماثلة (أسرت، وسحرت)، لأن السبي يدُّل على التمكُّن التام من المحبوب، فهو يتملّك العقل والقلب، فيجعل العيون محوراً رئيساً للجمال، كعادة الشعراء العرب، الذين جعلوا

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص36.

الفتور والمرض من صفات العيون الجميلة، وفيه دلالة على حياء المرأة، وهو بهذا يعارض قول الشاعر ابن المعتز[1]:

وَيَجْرَحُ أَحْشَائِي بِعَيْنٍ مَرِيْضَةٍ كما لَانَ مَتْنُ السَّيْفِ، والسَّيفُ قَاطِعُ

ويواصل البحيري تغنيّه بسحر عينيها الذي سبى كل من رآها، حتى الجميلات من النساء تعلّقن بها، وأُسرن بجمالها، واشتقن إلى لقاها، بل إنّه جعل من جمال عينيها سرَّ سعادةِ الليالي –هذه الليالي التي اتخذها البحيري رمزاً للألم والحزن في دواوينه– إلى أن وجدَ محبوبتَه التي قَلبتْ حالها من العبوسِ والألمِ إلى السعادةِ والابتسامِ.

ويصرّح البحيري باسم محبوبته للمرة الأولى من خلال قصيدة أسماها "**إلى جميلة**"[2]، حيث تغزّل فيها ووصفها بالجمال الدائم الذي لا يذبل أو يذهب بمرور الأيام والسنين، فيقول:

وَرْدُ الرّيَاضِ ذَوَى على الأغْصَانِ إذْ حَلَّ الخَريفُ بعاصِفاتِ رِيَاحِهِ

لكـنَّ وَرْدَكِ فَـوقَ خَـدَّكِ لَـمْ يَـزَلْ مُتفتِّحًا يَزهو بِعُرس صَباحِـهِ

فيقارن في هذا المقطع بين ورد الرياض الذي يصفر ويذبل بحلول الخريف، وبين خدَّي محبوبتيه المتفتحين على مرِّ الفصول وتقلّبِ الأيام، وعطرها فوَّاحٌ، وشبابه ريَّان دائم الربيع.

وقد تعمّق البحيري في حبّه لمحبوبته إلى أن وصلَ به الحالُ أن جعلَها كمدينَتِه المَعْشوقةِ التي هُجِّر منها وهو في رَيْعانِ شبابِه، فأصبحتْ هنالَك حالةٌ من التوحّدِ بين "جميلة" و"حيفا" في داخلِه، وأصبحتْ رؤيتَها تُحِيلُهُ من حالة السرور والفرح إلى حالة الحنين للوطن المسلوبْ، فيرى في عينيها مدينَتَه المسلوبةَ، ويستذكر شواطئَهَا وسفوحَهَا وذُراهَا التي كان يلهو عليها أيَّام شبابه، **فيقول في قصيدته "حيفا في سواد العيون"**[3]:

فَلَقَـدْ رأيتُ بِلَحْظِ عينيـــكِ إذ رَنَـتْ والتِّيـــه يكْحِلْهـــا بِمَيــلِ تَدَلُّلِ

"حيفا" وشاطئَها الحبيبَ، وسفحَها وذُرىً تَعَـالتْ للسِّمـــاكِ الأعزَلِ

[1] ابن المعتز، الديوان، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص304.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص282.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص428.

ومُنىً تقضّتْ في فَسيـحِ رِحَابِهـــا وهَـوىً تولَّى في الشَّباب الأوَّلِ

وهذا يدلّ على المقام الرفيع الذي أنزله البحيري لمحبوبته بأن جعلها عظيمة في الحبّ كما الوطن.

لقد كانت هذه المرحلة خير دليل على سعادة البحيري ورؤيته للحياة، ففيها استخدم الشاعر أكبر عدد من المفردات في دواوينه؛ مما يؤكّد انتصاره على آلامه وأحزانه، وأن الأمل كبير عنده ونظرته للحياة متفائلة.

ثانيًا – مرحلةُ الحرمان:

تَدورُ الأيَّامُ ويعودُ الزمانُ إلى غَدْرِهِ، فيسلبُ البحيريَ سعادَته، ويسرقُ منه حُلُمَه الجميل، فتظلمُ الليالي مجدّدًا، ويأفلُ الصبح المنير، وتعود نظرته السلبية للحياة، فتسود مفردات الحزن والألم قصائده، وفي هذا بيان لعظم حب الشاعر لـ"جميلة"، التي رغم قصر فترة الحب بينهما إلا أنّ فراقها قد ترك في قلبه جرحاً غائراً انعكس على ألفاظ قصائده.

ساعةُ الحرمان بدأت بعدما رفضَه أهلُ جميلةٍ البحيري بسبب فقره، فسادَ الألمُ روحَه، وعمَّ الحزنُ قلبَه، واعتلّ فكره بالمرض، فيقول في قصيدته "**رسالة**"[1]:

لِبُعْدُكِ سَحَّتْ دموعُ المُقَلْ

وأُلْبِسَ جِسْمي برودَ العِلَلْ

وعلى الرغم من حزنه وألمه فإنّه عاش على أمل –وهو ذو رؤية متفائلة للحياة– أن هذا الصدودَ عرضيٌ مؤقت، وسيعود الوصال إلى سابق عهده، لكنّه بعد ذلك فقد الأمل بعودتها، فقال في قصيدته "**ولمَّا**"[2]:

ولمَّا أن تولَّوا عن وِدادي حسبتُ صُدُودَهُــمْ عَرَضــاً يزولُ

ولمّا طال بينَهُمُو –جَفَاءً– صبرتُ.. وشيمتي الصَّبرُ الجميلُ

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص44.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص67.

ويعود الحنين يقرع قلب البحيري مجدَّداً، فيصبح الطيفُ ملاذه الذي يهرع إليه، والذكريات الجميلة تؤنّسه وتسرّي عنه بعض غَمِّه، بعدما أعاد الحنينُ نَكْأً جرح قلبه الذي لم يندمل بعد، فيقول في قصيدته "**إياب**"[1]:

عَــادَ الحَنيــنُ علــى بَــدْءٍ كما كانا	**وآبَ طَيْــفُ الأمانـــي بعدما بَانـا**
واشْتَــاقَتِ الرُّوحُ للماضي وحرَّكَهــا	**ذكرٌ سَرَى في عروقِ الجسمِ نيرانا**
واهتزّ قلبُ الهوى بعد السُّلوِّ –جوىً–	**حتى كأنَّ الأَسَــى القَتَّـالَ ما لَانَـا**
إنا حَسِبْنَــا الليالــيَ لن تُذكِّرنــــا	**بَمَطْمَحٍ مَرَّ، أَوْلينَــــاه نِسْيانَـــا**

يبدأ البحيري قصيدتَه بالحنينِ القديمِ المُتجدد، هذا الحنينُ الذي نتجَ عن وَأدِ طيفِ الأماني بقرب جميلة بعدما ظنَّ أنه قريب، فاشتعلَ جسمُه بنارِ الشوق، واهتزَّ القلب –بعدما ظنّ أنّه قد استقر– كأنَّ الأسى لم يفارِقْهُ لحظة، وهو الذي حَسِبَ أنَّ اللياليَ لن تُعيد تذكيره بمرادٍ مُرٍّ أَلْقَاه وراءَه في مهاوي النّسيان، حتى عاجلتْهُ الدموعُ الحرَّى بالانهمارِ بعدما ظنَّ أنّها قد جفّتْ، وثارتِ الأشجانُ كأنَّها لم تهدأ أبداً، ويختتم قصيدته مقرَّاً بحرقة وأسى أنَّ هذا دأب الليالي على مرّ الدهور، فقال:

تِلْكَ اللَّيالِــي وهــذا دَأْبُهــا أَبَـــدًا	**تُشْجِـــي خَليَّـــاً وتُنْسي الوَجْدَ وَلْهَانَا**

وقد استخدم الشاعر الأفعال الماضية في قصيدته للدلالة على تقدّمِ وتعمّقِ هذا الحنين في قلبه، وعلى محور الاختيار والتوزيع نجد الكلمات العمودية متناسقة معبّرةً عمّا يجول في الخاطر (عاد الحنين / آب طيف الأماني / اشتاقت الروح / اهتزّ القلب / تسيل الدموع) فكانت تعبيراً متلاحماً، فالحنين يستدعي الطيف الذي يهيّج الاشتياق فيهتزّ القلب، فتسيل الدموع.

ولمواجهة حالة الحزن والجوى التي سيطرت عليه بعد فراق محبوبته، لجأ الشاعر إلى النوم؛ ليس لأنه بحاجة إليه إنَّما شوقاً لرؤية طيف المحبوبة في المنام، فيقول في قصيدته "**الأحلام**"[2]:

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص50.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص55.

تنامُ عُيُونِي لا اشتياقاً إلى الكَرى ولا طمعاً في أنْ تَلِينَ المَضَاجِعُ

ولكنْ رجـــاءَ أن يَمرَّ خَيَالُهـــا بحُلْمٍ فتشكوهُ الحنيـــنَ المدامعُ

ومــا تُبْـــرئُ الأحلامُ عِلَّةَ مُبْتَـــلٍ ولكن بها تُؤسَي العيونُ الهواجعُ

غَيْر أنَّ استحكامَ الأسى فاق ما تعجزُ رؤية طيفِ الحبيب في المنام عن تهدئته، وفاق كلَّ تحمّلٍ، حتى بات كسيوف صوارمٍ تُمزّق أحشاءه، وحَارَت أعظم الأدوية عن شفائه وعلاجه، يصف ذلك في قصيدته "**الأسى**"[1]:

لهذا الأَسَى بين الحَشَا والحَيَازِمِ جَوَىً فوق تَقْطِيع السُّيُوفِ الصَّوارِمِ

تَحيَّـــرَ آسيــــهِ وَعَـــزَّ سُلُـــوُّه وَقَصَّـــرَ عنه مُعْجِـــزاتُ البَلَاسِـــم

وبعدما استحكم اليأس والضيق والأسى بالبحيري، وصل به المطاف حدَّ الندم على عشق محبوبته، وتمنَّى لو عاد الزمان به ليمنع قلبه عن الهوى، فيقول في قصيدته "**لو**"[2]:

لَوْ كُنْتُ أعلمُ قبلَ حبُّكِ أنني غَـــادٍ على نَدَمٍ يَفُـتُّ جَنَــانِـــي

لَمَنَعْتُه مِنْ أَنْ يُمَلِّنَهُ الهَـوى وَعَصَيْتُ صَوْتَ الحُبِّ إذ ناداني

وعلى الرغم من كل ما سبق، يعود الشاعر ليعلن تحدِّيه للدهرَ ولياليِه وما صبَّاه عليه من أسىً وألمٍ، متعهداً أن يبقى صلداً لا ينكسر، وصلباً لا ينحني، فيقول في قصيدته "**احتمال**"[3]:

كُفّي بناتَ الدَّهْرِ.. أوْ زيدي أَسَاكِ.. فَـلا تَكُفَّي

مُـــرِّي عَلــيَّ فإنَّنـــي جسرٌ جَعلْتُ عليكِ وَقْفِي

صُلْبٌ فَلَيْسَ يَهزُّنِـــي أن تُبْطِئِـــي أو أَنْ تَخُفِّي

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص65.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص230.

[3] حسن البحيري، الأثار الشعرية، ج1، ص69.

وهكذا يسدلُ الستارُ على مرحلةٍ بدأتْ بأحلامٍ ورديّة وعشقٍ ووَلَهٍ وتعلّقٍ بالمحبوبة، وتوسّطها عودةُ الألم والأسى وسيطرةُ الحزن، "فلم يكنَ حُبُ البحيري إلا برقاً ومضَ سريعاً وانتهى سريعاً، ليترِكَ في صدرِهِ جرحاً غائراً على الزمن"[1]، ويختتمها البحيري بالتحدي، بأن يبقى صامداً قويًّاً في وجهِ الزمانِ وغَدْرِهِ.

المبحثُ الثاني: الطَّبيعة

الطَّبيعة في الشعر العربي مصدر من مصادر الإبداع الفني، استفادَ من جمالها وسحرها الشعراءُ على مرّ الأزمان في بناءِ قصائدهم، وحياكةِ نصوصهم، كما أنها غرضٌ أساسيٌّ من أغراض الشعر يلجأ إليها الشعراء لأسباب جمالية أو نفسية، فعندما يريد أن يعبّر الشاعر عن الطبيعة فإنه إما أن يصف جمالها وإما أن يهرع إلى أحضانها، "فاللجوء إلى الطبيعية يعني الاتصال المباشر بالمصادر الأساسية للجمال والحقيقية"[2]، لذلك نجد أن العلاقة بين الشعر والطبيعة علاقة مترابطة متشابكة، فهي مصدرُ الإلهام ومُشتكى الأحزان، حتى أنّ بعض النقاد اعتبروا "أن دراسة الطبيعة هي دراسة للعمل الشعري ككل تقريبًا"[3].

ولم تكن الطبيعة في شعر حسن البحيري غرضاً شعرياً فقط؛ إنما أيضًا شكّلت قاعدة الرؤية الفكرية عنده ومنبع شعره، فكانت نقطة البداية وحجر الأساس في أشعار البحيري[4]، وهي الحضن الدافئ والملاذ الآمن الذي هرب إليه البحيري من قسوةِ الزمان الذي حرمَه حنانَ الأبِ وحضنَ الأم، وأجبره على ترك تعليمِه صغيراً، وطعنَه في حبِّه وصداقته، فتعرَّض لصدمات عاطفية شديدة انعكستْ في أشعاره، وكانت له عوضاً عن كل ما حرمه الزمان منه.

---

[1] هارون هاشم رشيد، مدينة وشاعر – حيفا والبحيري، مرجع سابق، ص109.

[2] نظمي بركة، الاتجاه الرومانسي في الشعر الفلسطيني المعاصر– دراسة موضوعية وفنية، الفجر للطباعة والتوزيع، غزة، 1994، ص64.

[3] عوض الغباري، شعر الطبيعة في الأدب المصري – القرن الرابع الهجري، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1989، ص3.

[4] هارون هاشم رشيد، شاعر ومدينة – حيفا والبحيري، مرجع سابق، ص91 (بتصرّف).

وفي هذا السياق، يقول الدكتور صبحي عبيد "إن الطبيعة بالنسبة له هي البديل الأكبر عن الحنان الذي فقده، وهي مصدر البهجة الوحيد بأشجارها وأزهارها وجبالها وأوديتها، وكانت طبيعة جبل الكرمل الساحرة هي التي أسرته وسيطرت عليه"[1].

وقد جاء تكرار ألفاظ الطبيعية بنسبة (10.9%) من نسبة الألفاظ الكليّة في دواوينه، حيث بلغت الألفاظ الدالة على الطبيعة الصامتة في قصائد البحيري (3327) لفظاً، أي ما نسبته (94.7%) من المجموع الكُلِّي لألفاظ الطبيعة، في مقابل ألفاظ الطبيعة المتحركة التي بلغت (187) لفظاً بنسبة (5.3%) من المجموع الكُلِّي لألفاظ الطبيعة، والجدول التالي يبيّن أهم الألفاظ التي وردت في كل حقل ونسبة تردّدها في دواوين الشاعر:

جدول رقم (3)

ألفاظ الطبيعة

ألفاظ الطبيعة الصامتة			ألفاظ الكائنات الحيّة		
اللفظ وما يتعلَّق به	عدد تردّده	النسبة المئوية من ألفاظ الطبيعة	اللفظ وما يتعلَّق به	عدد تردّده	النسبة المئوية من ألفاظ الطبيعة
الربيع (الزهر، النَّهر، ...)	2620	%74.6	الطيور (الحمام، الكنَّار، البلبل، ...)	133	%3.8
الصبح (الفجر، الإشراق، ...)	409	%11.6			
اللَّيل (الدياجي، الظلمة، ...)	298	%8.5	الحيوانات (الغزال، الذئب، ...)	54	%1.5
المجموع	3327	%94.7	المجموع	187	5.3

جاءت مفردات الطبيعة بشقيّها معبّرة عن رؤية البحيري لهذه الحياة، فكانت مفردة الليل ومتعلقّاتها التي حمَّلها الشاعر دلالات الحزن بنسبة أقل من مفردة الصبح ومتعلّقاتها التي حمّلها

[1] صبحي عبيد، حسن البحيري – الشاعر الذي انتصرت فيه العبقرية على الحرمان، مرجع سابق، ص73.

معاني السعادة، فكان عدد مفردات الليل ومرادفاتها: (238)، أما عدد مفردات الفجر ومرادفاتها: (409)، وهذا دليل على أن البحيري حمل الأمل رغم الألم، وعبّر عن سعادة دفينة في روحه تحدّت ما سلبته الأيام والدهور منه، فكان واثقاً من إشراقة صبح تُبدّد هذه الظلمة، أمّا مفردة الربيع ومتعلقاتها فكانت دليلاً على اندماج الشاعر مع الطبيعة، يعبّر بها عن سعادته وسط أحضانها، وبهجة روحه برؤية جمالها وبهائها.

أولًا – الطبيعة الصامتة ودلالاتها:

1. **الفجر ومرادفاتها:** وقد ترددت هذه المفردة بعدد أكبر من مفردة (الليل)؛ الأمر الذي يدل على أن الشاعر يحمل الأمل في قلبه على الرغم من كل ما يعانيه من آلام، ولهذا نجد البحيري يتوعد الليالي بصباح يبدّد ظلمتها وغيّها، فيدعوها أن تزداد ظلاماً؛ فالفجر يأتي بعد أشدّ ساعات الليل حُلكة وعتمة، فيقول في قصيدته "**أقوى من الموت**"[1]:

سَيَظَلُّ النَّهـــارُ أَقْوى من اللَّيــ ـلِ وإنْ غـــامَ عَابِـــسُ الدَّيْجورِ[2]

فادْلَهِمّي يا حُلْكَـــةَ الظُّلْمِ ظَلْمًا مَوْعِدُ الصُّبْحِ في الهَزِيعِ الأخيرِ

كما جاءت مبشرة بذهاب الليالي وزوال خطوبها، وإشراق شمس السعادة والهناء، من ذلك ما ذكره في قصيدة "**عازف**"[3]:

أذَّنَ الفَجْــرُ بأنغامِ الشَّجَـــا فتداعى الطيرُ أنْ لاحَ الصَّبـاحْ

أيُّ فجرٍ هَلَّ من دُنْيا المُنى فَشَـــدَا الطَّيْرُ أَنَـــاشيدَ المِـــراحْ

ويرسم الشاعر صورة مشرقة لإدبار الليالي، وحلول الفجر، وقدوم الصباح، حيث يستبشر الخير، ويتفاءل بنهار جديد ينفض عنه سهد الليالي وكدرها، فيقول "**ليلٌ وفجر**"[4]:

قَبَّل الليلُ فَمَ الصُّبْحِ وَوَلَّى / وَتَجَلَّى النُّورُ في الأُفْقِ وَهَلَّا

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص222

[2] الديجور: الليالي المظلمة (المعجم الوسيط – مادة دَ جَ رَ).

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص226.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص32.

وَارْتَدَى الكَوْكَبُ مِنْ نُورٍ وِشَاحاً / إذ بَدَا الفَجْرُ على الوَادِي وَلَاحَا

وَشَذَا الطَّيْرُ وَهَزَّ السَّوْسَنَا / فَهَفَا يَنْفِضُ عَنْهُ الوَسَنا

يستخدم البحيري في هذه الأبيات أكبر قدر من المفردات الدالة على السعادة (قبَّلَ، تَجَلَّى، هَلَّا، شَذَا، هَزَّ) لتعبّر عن فرحته بحلول الفجر وقدوم الصباح وانجلاء اللّيل.

2. **الليل ومرادفاتها:** حملت مفردة (الليل) في قصائده دلالات سلبية، فقد كانت عنواناً للألم والأسى وغدر الزمان، ومثال ذلك صورتها التي رسمها **في قصيدة "المَجْدُ المُضَاع"**[1]:

واللَّيالي لها سِهَــامٌ تَرَامَـــى	**من خطوبٍ تنقضُّ عن غيرِ قَوْسِ**
ليس يجدي بِهَا الحَكِيمَ حِجَاهُ	**حيـــنَ تُرْمَـــى.. ولا تُردُّ بِتُـــرْسِ**

يصف الشاعر في هذه الأبيات الليالي بأنها مروّعات تطلق سهام خطوبها وابتلاءاتها من غير الحاجة إلى أقواس، فإذا انطلقت فلا يجدي لوقفها حكمة حكيم، إنما الشجاعة والإقدام والوقوف في وجه الظلم هي الطريق للخلاص والوصول إلى فجر مشرق.

ولم يطلق الشاعر هذه الدلالة السلبية على "الليالي" بشكل مطلق، إنّما يرى أنها قد تحمل معنى الصفاء والهناء لقسم من الناس دون غيرهم، من ذلك ما قاله في قصيدة "**عازف**"[2]:

كيفَ نَالتْ من مُناها ما ارتجتْ	**فَلَيَــالِيهَا غَــــرَامٌ.. وَصَفَـــاءْ**
وحَنَـــا الدَّهْـــرُ عليها فاجْتلتْ	**مَـــا تَمَنَّى الشوقُ في ظلِّ اللّقاءْ**
وَوُجُـــوهُ الحَــظِّ عنهُ أَعْرَضَتْ	**وَلَــــوَتْ عنهُ وُجُـــوهَ الأَمَـــلِ**
واللَّيالـــي بصَفَائِــها أَدْبــرَتْ	**فَهُـــو فـــي الوَحْـدةِ نَهْبَ العِلَلِ**

يجعل الشاعر من طيور رآها في إحدى الحدائق معادلاً موضوعياً لما يجول في خاطره من انفعالات ورؤية تجاه الليل، فيقارن بين مجموعة منها كانت تطير وتغرّد بسعادة بالغة، وطير آخر مكسور الجناح لا يستطيع الطيران، فيحدد موقف الليالي من طرفي الصورة، فهي صافية

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص123.
[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص228.

لمجموعة طيور منحتها الغرام والصفاء وأعطتها كل ما تمنّت، وطير آخر أعرضت عنه بصفائها، وتركته نهباً لليأس والعلل، فيرسم مما سبق مفارقة تصويرية بين حاله وهو مهجَّر من وطنه، بعيد عن أرضه، غريب عن دياره، وحال غيره من البشر ممن ينعمون في أوطانهم، ويهنؤون في ديارهم، وقد جعل القافية في أول بيتين ساكنة مقيّدة مما ناسب حصول الطيور على ما تتمنى، وفي البيتين الأخيرين جعلها مكسورة لتناسب انكسار حاله وضعفه، وقد سار في رسمه لهذه الصورة على خطى من سبقه من القدماء "الذين يجيدون في شعرهم أكثر حينما يمزجون وصف الطبيعة بالمعاني الوجدانية، فكأنما يريدون أن يشركوا الوجود في نعيمهم وبأسهم"[1].

3. **الرّبيع:** جاءت هذه المفردة في قصائده تعبيرًا عن فرحته وسروره، فهو فصل الجمال والتجدد والنشاط والحيوية، وشملت المفردة في معناها الواسع معظم ألفاظ الطبيعة التي تعكس معاني البهاء والجمال مثل (أغصان، أعشاب، الضياء، الشجر...)، وقد استخدمها الشاعر أيضاً عنواناً لقصائده مثل **قصيدة "نشوةُ الرَّبِيع"**[2]:

ربيعٌ ضائـــعُ النَّشــرِ	**وزهرٌ باســمُ الثَّغْـــرِ**
وأَنْسَـــــامٌ مُعَنْبَــــرَةٌ	**سَرَتْ بنوافِـــحِ العِطْرِ**
كأنَّ لَوامَـــعَ الأنْــــدَاءِ	**فوقَ بساطهــا النَّضْرِ**
كَـــريمُ الــدُّرِّ والمــاس	**ورطــبُ اللُّؤلؤِ النَّثْــرِ**
وضوءُ الشمسِ تحسبُهُ	**لِرِقَّتِــه سَنَـــى بَــدْرِ**
إذا مـــا خَــرَّ يَنْبُـــوعٌ	**وحَيَّـــا مَوْكِبَ الفَجْــرِ**

يذكر البحيري في هذه القصيدة مفاتن فصل الربيع وبهائه وجماله، ففيه يبسم ثغر الزهر، وتَهُب النسائم العطرة، وتجري الجداول صافية عذبة، وتنشد الطيور مغرّدةً بأغاريد الهوى والحب، وينمو العشب زاهياً مُخْضَرَّاً بعد ذبوله واصفراره، ويختتم الشاعر قصيدته بالدعوة إلى التمتّعِ بهذا

[1] زكي مبارك، مدامع العشاق، ط1، دار الجيل للطباعة والنشر، بيروت، 1993، ص119.
[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص205.

الجمال الساحر، وتجاهل كدر الأيام والليالي، ونسيان ما فات وعدم القلق مما هو آت، والانشغال عنه بمداعبة الزهور وتمنّي الأحلام السعيدة، فالدنيا فانية لا بقاء فيها.

وفي **مقطوعة "الزنبق"**[1]، يتغزّلُ البُحيري بجمالِ زهرةِ الزنبقِ المَكَسُوَّةِ بلونٍ أبيضٍ كما الضياء الخافت في أوَّلِ الصباحِ، يتباهى البستان بجمالها الموجود بين جنباته، وكأنها من شدّة جمالها ليست من الأرض بل ألقاها رضوان خازن الجنة من الفردوس.

زهرٌ كساهُ الفجرُ ذَوْبَ ضِيَائِه فَزَهَا بِحُسْنِ بَهائِهِ البُسْتَـــانُ

فكأنَّــهُ حُلُمُ الضُّحَـى وكأنَّمــا أَلْقَــاهُ من فَرْدَوْسِهِ رِضْــوَانُ

ثانيًا – الطبيعة المتحركة ودلالاتها: حمّل البحيري مفردات الطبيعية المتحركة دلالات مختلفة، حيث ارتبطت كل مفردة منها –بشكل تقريبي– بمعنى محدد، على النحو التالي:

1. الطيور: وقد جاءت مفرداتها تحمل معنيين، الأول "**السعادة**" ومفرادته (العصافير، الكنَّار، الحساسين،...)، والثاني "**الحزن**" ومفرداته (البلبل، الحمام، الشحرور، ...)، ومن الأمثلة عليها ما ذكره في **قصيدة**[2] **"وَرْقاء"**[3]:

نَــاحتْ على فَنَنن صدّاحـــةٌ سَحَـراً فنبَّهتْ من عُيــونِ الوَجْدِ أَحْدَاقَـــا

حنَّتْ فحارَ الشَّجى في أضلعٍ وَهَنَتْ وَجَــالَ دمعُ الأسى في الخَدِّ رَقْرَاقَــا

يا آهةً فــي حَوَاشِــي اللَّيلِ رجَّعَهَــا قَلْـبٌ تَحرَّقَ فاستبكَتْـهُ إِشْفَـاقَـــــا

كَمْ هَاجَ سَجْعُكِ للساليــن من طَـرَبٍ وكم أذَبتِ بنـــارِ الوَجْـــدِ عُشَّاقَــا

يصف الشاعر في هذه القصيدة الحمامة، وقد ارتبط وصف الحمامة في الأدب العربي بالرقّة والمشاعر الوجدانية، إما فرحاً أو حزناً[4]، فعندما ناحت الحمامة لوعة في وقت السحر تتنبّه

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص255.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص57.

[3] ورقاء: الحمامة (المعجم الوسيط).

[4] انظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، كلية الآداب، القاهرة، 1973، ص414.

وجدان البحيري لها، وفجّر نواحها صرخة حنين لم تعد أضلعه الواهنة تتحملها، فتدفقت دموع الأسى على خدّه، ثم ينادي بحرقة مكتومة في قلبه لتخرج حتى أبكته إشفاقاً على حاله، ويخاطب الحمامة متسائلاً عن سجعها كم أطرب السامعين وكم سعّر وجد العاشقين.

وفي **قصيدة "الرَّبيعُ"**[1]، يحمّل البحيري طائر الكنّار معاني السعادة، ويرسم صورة له وهو يتنقّل من غصنٍ إلى غصنٍ مغرّداً بأعذب الألحان ابتهاجاً بفصل الربيع، فيقول:

فالكنَّارْ... في ذُرى الأغصان ... يَتَغَنَّى

والهَزَارْ... تحتَهُ الرَّيحَـــانُ ... يَتَثَنَّى

2. **الحيوانات:** وقد حمّلها البحيري دلالات مختلفة تتناسب مع طبيعتها وصفاتها المعروفة، فجاءت مفردة الأسد لتدلل على القوة، ومفردة الذئب للمكر والدهاء، والظبي للجمال، والأغنام والأبقار للانسياق، وغيرها من الألفاظ ذات الدلالة المناسبة مع السياق، ومن أمثلة ذلك قصيدة "**رَشأ**"[2]**، وفيها يقول:**

وَجدٌ تأجَّج واستعرْ	**فغدوتُ منهُ على خطـرْ**
لما بدا رشأٌ بِطَلْــ	**ــعَةِ حُسْنِهِ بَهَرَ القَمَــرْ**

يصف الشاعر في هذه القصيدة حالته عند رؤية المحبوبة، فجمالها أجَّجَ وجده وسعّره، وبهاء طلعتها بهر القمر، وتغنّى بالحسن الموجود في ظلمة فمها التي تشبه نبات السوسنة، وتخفي خلف شفتيها درراً خافية تلمع ببريق جذّاب إذا ما تبسّمت.

ومن الأمثلة أيضاً، استخدامه لكلمة "الذئاب" للدلالة على اللؤم والخداع، من ذلك قوله في قصيدة "**لا يطفؤون الشمس**"[3]:

نَظَرُوا إلى ما حُزْتَ نَظْرَةَ حَاسِدٍ	**لُؤْمُ الذِّئابِ بِدَرْبِهِ يَتَفَرَّعُ**

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص108.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص38.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص67.

ويقول أيضاً في مقطوعة "**السلام**"[1]:

لن تَسْعَدَ الدُّنيا وفيها إنجليزيٌ يُدنِّسُــها بِلُــؤمِ ذِئَـــــابِ

ومما سبق نجد أن البحيري استخدم ألفاظ الطبيعة المتحرّكة في قصائده، ووظف دلالتها ومعانيها لتكون مناسبة لسياق النص الشعري ومتوافقة مع المعاني المسبقة لدى المتلقي، مما يزيد من إدراكه وفهمه لهذه القصيدة واندماجه معها.

ثالثًا – أَنْسَنَةُ الطَّبيعة:

لقد وصل البحيري في قصائده عن الطبيعة –لشدّة تعلّقه بها– إلى حدِ بثّ الرَّوحِ فيها كإنسانٍ حي، وأودع فيها الأحاسيس والمشاعر، والحركة والصوت، والحزن والألم، والفرحة والسرور.

وفي هذا يقول الدكتور صبحي عبيد "إن البحيري عندما ذَاب حُباً في الطبيعة التي احتضنتُه وحنّت عليه، أصبح لا يجدُ الحياةً جميلةً إلا بها، لذا فإنه خلع عليها من الصفات الإنسانية ما يَدُلُ على أنَّه وجدَ فيها ما يغنيه عن حياة الناس"[2]، فنجد أن البحيري قد تفاعل مع الطبيعة باعتبارها إنساناً حيَّاً، يشاطره فرحه ويشكو إليه حزنه، **يقول في مقطوعة "ياسمين"**[3]:

وياسميـنٍ ناضــــرٌ نَاولْتَنيهِ فحقَّ شُكْـرُكْ

قبّلْتُــهُ.. وَلَحَظْتُــــهُ فبدا لعيني فيه طُهْرُكْ

وسمعتُ منه إذْ دَنَوْتُ أَشُمُّهُ، سِــرَّاً يَسُــرُّكْ

ما ذاكَ عِطْرُ الياسمين يُذيعُهُ، بل ذاك عِطْرُكْ

حوّل البحيري في هذه المقطوعة زهرةِ "الياسمين" الجامدة التي أهدتها إياها حبيبته إلى إنسان ينقل إليه رسالةً من محبوبته، ويهمس إليه بسرّها، وينشر عطرها ويذيعه في الأجواء.

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص350.

[2] صبحي عبيد، حسن البحيري الشاعر الذي انتصرت فيه العبقرية على الحرمان، مرجع سابق، ص102.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص111.

وأثناء مكوثه في بيت الشيخ بدر الدين مراد مدح خصاله في قصيدة **أسماها "حمائم"**[1]، **فقال:**

جاءتْكَ تُصْفيكَ الــودادَ حمائــمٌ	**فزِعتْ إليكَ من الزمانِ الجائرِ**
تَخِذَتْ محلَّك مَلْجَــأً أمِنــت بــهِ	**كيدَ الليالي وهي جدٌّ غَــوادرِ**
كيف اصْطَفَتْكَ؟ وعاشرتكَ؟ وإنَّما	**الإنسانُ شرُ مُصَاحَبٍ ومُعَاشَرِ!**
لكنَّهــا علِمَــتْ بأنَّـــكَ واحــدٌ	**فينا بقلـــبٍ في ضُلوعِكَ طاهِرِ**

فيصوّر الشاعر في هذه القصيدة الحمائم التي أقبلت على منزل الشيخ كإنسان هرع إليه فزعاً من غدر الزمان، باحثاً عن ملجئ يأمن فيه غدر الليالي، ويتساءل البحيري مستغرباً كيف اصطفت هذه الحمائم بيت الشيخ ولجأت إليه وهي العالمة بغدر البشر ولؤمهم، ثمَّ يبيّن هذا السبب ويكشف عن الإجابة ليزيل الحيرة بأن هذه الحمائم فقهت -كما الإنسان- أن هذا الشيخ يحمل في صدره قلباً طاهراً.

وفي قصيدة أخرى، يشبّه البحيري في هذا المقطع الغزال بامرأة تميل بخصرها ببراعة أبكت النساء منها غيظاً وحسداً، وسلبت بإبداعها عقول الرجال وألبابهم وعلّقتهم بها، فيقول **في قصيدة "غزال"**[2]:

غزالٌ عَلَّمَ الأغصانَ كيف تَمِيسُ بالغِيد

بَكَى الوَرْدُ لِخَدَّيْهِ بِدَمْعِ الغَيَظِ والحَسَـدِ

وَهَــامَ بِثَغْرِهِ الزَّهــرُ هُيـــامَ مُوَلَّهٍ وَجِدِ

إنَّ هذه القصائد وغيرها التي تناولها الشاعر وجعل منها إنساناً له مشاعر يحاوره وينقل إليه مآسيه، ويعبّرُ فيها عن مكنونات صدره، لهي أكبر دليل على عشق البحيري للطبيعة واندماجه بها.

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص114.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص209.

المبحث الثالث: المعاني الدينية

كان البحيري دائم القراءة للقرآن الكريم، ويكاد يكون حافظاً له من كثرة ترديده وقراءته، مطّلعاً على كتب التفسير، وما كتب عن القرآن من بحوث، وقد ظهر ذلك في موضوعات قصائده وألفاظها، وقد أحصى الباحث الألفاظ ذات الدلالات الدينية في دواوين البحيري فوجد مجموعها (1480) لفظاً.

- لفظ الجلالة الله بتكرار (41) مرّة، الجنّة بتكرار (51) مرة، الخلد الصلاة بتكرار (8) مرات، القدر بتكرار (37) مرة، القضاء بتكرار (15) مرة، القرآن بتكرار (7) مرات، الصبر بتكرار (33) مرة، الإيمان بتكرار (9) مرات، النبي بتكرار (9) مرات.

وقد التزمت قصائده بالوحدة الموضوعية وهي "شمول القصيدة على موضوع واحد"[1]، والتزمت أيضاً بالوحدة العضوية وهي "أن تأتي القصيدة متماسكة متلاحمة"[2] غير متفككة أو متنافرة، ومن أهمِ الموضوعات الدينية التي أوردها الشاعر في قصائده:

أولًا – شعر المناسبات الدينية:

وجدَ البحيري –كغيره من الشعراء– في المناسبات الدينية مادة خصبة لنظم الشعر وإلقاء القصائد، لكنّه لم يتخذها لتكون وسيلة للشهرة أو كسب الجمهور، بل جعلها منصة لتذكير الأمّة، وتنبيهها إلى الهوان والضعف الذي أصابها، نجد ذلك واضحاً في قصيدته التي نظمها في يوم ميلاد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، فنظم يقول في قصيدته "**مهرجان الرسول**"[3]:

يـــا يَوْمَ مِيـــلادِ النَّبـــيِّ مُحمدٍ ... يا مَفْرِدًا في الدَّهر عن أَضْرَابِهِ

ما كُنْتَ ذكْرى مَأكلٍ أو مَشْرِبِ ... أو مَلْبَـــسٍ تُغري بُرُوقُ سَـرَابِهِ

ما كُنْتَ إلَّا عِبْرَة لأُلِي النُّـهَى ... كَــرَّ الزَّمَـانُ بها على أحْقَادِهِ

[1] فوزي الحاج، الشعر العربي في القرن العشرين، ط2، مكتبة القدس، غزة، 2012، ص254.

[2] فوزي الحاج، المرجع السابق، ص255.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص279.

ما كُنْتَ إلَّا ذُكْــرَةً وَضَّـــاءَةً   ضَاءَتْ لذكْرَاها سبيلَ صَوابِـــهِ

ويتساءَل البحيري باستغراب عن أسباب تعدّد هذه المهرجانات وكثرتها وشدّة زينتها وكأنها أفراح، مُذكِّراً المسلمين بأن الأعداء ما زالوا يحتلّونَ ديارهم، ويذيقونهم كؤوس الذّلة والخنوع، **فيقول**[1]:

فيمَ المَفَــارِحُ والعِـــدَا في دَارِنا   يَقِظَـــتْ طَــوارِفُها لأمرٍ نَابِـهٍ

أَتَلَهّيـــاً؟ والعُــرْبُ فـــي أغْلالِها   وَتَسَلّيًا؟ والشَّرْقُ في أَوْصَابِهِ

وَتَنَغُّماً؟ والشَّعْبُ مَوْؤودُ الخُطَى   عَــنْ حَقِّهِ والذُّلُ بَعْضُ شَرَابِهِ

ولم يقتصر لومُ البحيري في شعره على احتفالات المسلمين؛ بل طال أيضاً المسيحيين الذين يحتفلون بيوم ميلاد المسيح، فلم يكن يفرّق بين دين ودين، بل يدعو إلى رفعة العرب وعلوّ شأنهم واستعادة أمجادهم دون النظر لعقيدتهم، فيقول في قصيدته "**عيد الميلاد**"[2]:

فِيــمَ التَّــرنُّمُ والصــلاةُ وفيمَ أجْـراسٌ تدقُّ

وَعَلامَ يَحْمِـــلُ دعْوةَ التكبير للآذان أُفْــقُ

يا أمّةً ضَاعتْ وضُيّعَ مَجْدَها جُبْنٌ وحمْقُ

ولم تكن مَلَامَةُ البحيري واستهجانِه للمحتفلين على احتفالاتهم بحدِّ ذاتها، ولكن دافعُها حالَهم المرير الذي وصلوا إليه، ولتذكيرِهم بالعودةِ إلى مَنْهَجِ الرسولِ الكريم واستعادةِ عزّهم ومجدهم التليد، إذ إن البحيري ذاته نظم قصيدة بديعة احتفاءً بمولد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، أسماها "**أفراح المولد**"، **قال فيها**[3]:

وَلِمنْ زَهْرُ الرَّبيعِ الطَّلْقِ نوَّرَ   وَسَقَى الأَيَّامَ كَاساتِ العطورْ؟

نَشْوةُ الفَــرْحَةِ هَزَّتْهُ فَأزْهـرْ   ثُمَّ حَيَّــا مَوْلِدَ الهَادي البَشِيرْ

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص299.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص429.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص460.

فهو يَــومٌ سَعِدَ الكَــوْنُ بهِ   بَعَثَ الفَرْحَــةَ في قلبِ الحياةْ

نَكَـصَ البَغْيُ علـى أعْقابِهِ   وعَنَّــتْ ذُلَّا لهُ هَـامُ الطُّغـــاةْ

هو يومٌ سَجَدَ الدَّهْـــــرُ لهُ   كانتْ الأيَّامُ مِنْ بَعْضِ إمَـــاهْ

ولمّا أقبل على المسلمين شهرُ رمضان المبارك، توجَّه البحيري بالدعاء إلى الله عزَّ وجلَّ أن يقبل التوبة، ويعفو عن الزَّلة، ويصفح ويغفر للمسلمين، فيقول في قصيدته "**إقبال رمضان**"[1]:

أَقْبَلتَ يا رَمَضَـانُ نُــورَ أماني   وَسَنَا يَرِفُّ على جفونِ أَمَانِي

فَعَلى المآذنِ منكَ نورٌ مشرقٌ   وعلى الشِّفَـاهِ تــرنُّمٌ وأغاني

وَبِكُــلِّ بَيْتٍ نَشْــوةٌ قُدِسيَّـــــةٌ   فيَّاضَـــةٌ بالبرِّ والإحِسْـــــانِ

وحين أَعْلنتْ أصواتُ المدافعِ حلول عيد الفطر السعيد يوم الخميس 1 شوال عام 1362هـ، وَعَلَتْ الهتافات بالتكبير والتهليل، أنشدَ البحيري يقول في قصيدته "**صباح العيد**"[2]:

أيُّ عيدٍ هلَّ بالحُسنِ علينا   فهو: ألحانٌ.. وألوانٌ.. وعطْرُ

أيُّ بُشْرى زفَّها الغيْبُ إلينا   فهي: آمالٌ.. وأحْلامٌ.. وسحْرُ

ثانيًا – شعر التأمّل في خلق الله:

استحوذ هذا النوع من الشعر على معظم شعر البحيري الديني، وهو يبدع فيه بشكل ملحوظ، ومع أنّ التأمل في خلق الله قد ورد في شعر الشعراء قديماً وحديثاً، إلا أن البحيري امتاز بإفراده قصائد مطوّلة يتتبع فيها مخلوقات الله في السماوات والأرض، متخذاً من نتيجة التتبع والاستقصاء دليلاً على قدرة الله ووجوده[3]، ومن ذلك ما جاء في قصيدته "**وجهُ الله**"[4]:

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص450.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص189.

[3] انظر: صبحي عبيد، حسن البحيري – الشاعر الذي انتصرت فيه العبقرية على الحرمان، مرجع سابق، ص213.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص405.

أنَّى أَجَلْتُ الطَّــرْفَ أو أرْسلْتُــهُ　　بعنانِ مُنْطَلِقِ المدى مأْسُورِهِ

فيما بَدَا لِــي من بَدِيــــعِ وجودِه　　أو ظلَّ مختفياً وراءَ سُتُــورِهِ

أو دَبَّ نبضُ الرُّوحِ في أوْصالهِ　　أو راح يأْكُلهُ تــرابَ قُبُــــورِهِ

أو ما يزالُ جَدِيـــدُهُ في زهْــوِهِ　　أو باتَ يُبْليهِ غفــاءُ دثُــورِهِ

أبصرتُ نورَ الحقِّ يشرقُ زاهراً　　ما بين خافيه إلى منظورِهِ

ورأيتُ وجْهَ اللهِ في إصْباحِـــــهِ　　ورأيتُ وجْهَ اللهِ في ديْجُورِهِ

ويواصل البحيري السير على هذا النهجِ في شعره الديني، فيعدّدَ الآيات والشواهد التي ترشد إلى بديع صنع الله وعظيم خلقه، كما في قصيدته "**بديع السماوات والأرض**"، فهو يسرد آلاء الله نعمه، فهو فالق الإصباح، وخالق الإنسان، ومدبر الليل والنهار، ومرسل البرق ومنزل الأمطار، ومزّين السماء بالمصابيح، العالم بما في الأرض وما في السماء، وما في النور وما في الظلمة، وكل شيء عنده في كتاب، ثمَّ يختم بتبجيله وحمده –عزّ وجل– على نعمه، **فيقول**[1]:

جَلَّ مَنْ أَبْدعَها في كَوْنِه　　قُدرةً تُعْيِي لِسَـــــانَ الوَاصِفيـــنْ

ولـهُ الحَمْدُ على آلائِهَــا　　ما تَوالى في الوَرَى عُمْرُ السنينْ

والبحيري سبح بفكره بعيداً في آفاق التدبّر بكل مخلوقات الله تعالى، وأفرد قصائد خاصة بكل آية رأتها عيناه، ووعاها قلبه وعقله، فتحدث عن الأرض، وعن الزهر والثمر، والطيور، والنحل، والبحر، والرياح، والشمس، والنجوم، ووقف على كل منها بقصيدة خاصة بها، تحتوي على صورة كُلّية مكوَّنة من صورٍ مُركبة وجزئية، فعدَّد آياتها، وتدبَّر في خلقها، وتفكَّرَ في إبداعها، مع مراعاة المحافظة على وحدة الموضوع مع وحدة الديوان (تبارك الرحمن).

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص438.

ففي قصيدة "**الأرض**" تفكّر البحيري في هذه اليابسة التي في جوفها يقبع الأموات، وعلى سطحها تضجُّ بالحياة والنضرة والزرع، تزّينها الهضاب والجبال والرُّبى، ويعطّرها الزهر بنسيمه العليل، في آية أَعْيت الأفكار وحيّرت الألباب، **فيقول**[1]:

يا آيةً في الأرضِ غيَّب سِرَّها	**ما غيَّبتْ في بِطْنِهــا أَرْحَامُهــا**
أَعْيَت أمام جَلالِها فكْرُ النُّهى	**وصْفًا.. وقصَّرَ في البيانِ كلامُها**
بَيْنَا تُرى يَبْساً هَوامِدُ وَجْهِهَا	**جفَّتْ غَضَارتُها وغاضَ حَمامَهــا**
حتى تَرى بَعْدَ المَواتِ تحرَّكَتْ	**بالبعْث من وهدِ الرجامِ رِمَاحُهــا**

وفي تأمُّلهِ لِمَا في السماء، أبصرَ الشاعر آية أخرى من آيات البديع الحكيم، فطائرٌ صغيرُ الحجم يكسوه الريش يحلّقُ في هذه السماء الممتدة، يسابقُ الريحَ ويعلو على الغيوم في عُلاها، فنظم يقول في قصدته "**الطيور**"[2]:

تَمَلَّ بعينيْكَ خَلــقَ الطُّيــــورِ	**وأمْعِن بفكْرِكَ فـي خُلْقِهــا**
وسبِّحْ عُلا من كساها الرياشَ	**وأضْفى عليها سنى روقِها**

ولعلَّ من أعظم آيات خلقِ الله "**البحر**"، هذا المخلوق العميق الممتد على مرأى البصر، والذي يخفي في أحشائه عالماً غامضاً حارت فيه الأفكار، واستترت في جوفه العجائب والغرائب مما لم ترها عينُ بشر، وهو الذي بتبخُّرِ مائِه يَتَشَكَّلُ الغَيْمُ الذي يَهْمِي المَطَر فَيَنْبُتُ الزَّرعْ، وهو الذي يجود على الناس بالطعام والحُلِيّ، ويحملهم فوق صفحته في هدوء تارة، وتارة يموج بهم وسط أمواجه العاتية، كل هذه المعاني التي تشير إلى إبداع خلق الله وعظمته، استحضرها البحيري في قصيدته "**البحر**"[3]، فنظم يقول:

هــو البَحْــرُ آيَــاتُهُ البَيِّنَــاتُ	**تجلَّى بها واعظاتُ العِبَرْ**

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص407.
[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص415.
[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص424،

ففي بُعْـــدِ أَغْـوَارِهِ عَالَـــمٌ   تحيَّـــرَ فيه مجالُ الفِكَرْ

عَمِيقُ الوِهادِ سَحِيقُ المِهادِ   بكلِّ عَجيـبٍ غريبٍ زَخَرْ

وفي رحلته الممتدة للتأمل بمخلوقات الله عزّ وجل، تقع عين البحيري على "الشمس" ويستقر فكّره فيها، فيسرح متدبّراً في عظيم خالقها ودقيق صانعها، الذي أنزلها مداراً مُحْكَماً لا تتقدم عنه ولا تتأخر، وتسير وفق نظام كوني دقيق لا تسبق فيه الليل ولا تتأخر عنه، فنجده يدعو في مطلع قصيدته للتدبر وحمد الخالق، **فيقول**[1]:

تدبَّـر بِفِكْرِكَ شَمْـسَ النَّهــارِ   لِتَحْمَـدَ خَالِقَها المُبْـدِعَـا

وَمُنْزِلَهَا من مَـــدَارِ البُــرُوجِ   مَنَــازِلَ أَحْكَمَهــا مَوْقِعَــا

وَعَتْ مُنْذُ كَانتْ حُدُودُ الزَّمانِ   حُدُودَ الزَّمان بما قدْ وَعَى

ويختتم البحيري قصيدته بتسبيح الله والإشارة إلى أنَّ كل هذا الإبداع في الخلق ما هو إلا بَعْضُ ما أبْدَعا، **فيقول**[2]:

فَسُبْحانَ مَنْ هِيَ مِنْ صُنْعِه   في كَوْنِهِ بعْضُ ما أَبْدَعَا

وهكذا نجد أن البحيري قد استلهم الآيات والشواهد الدالة على عظمة خلق الله وقدرته، واتبع منهج الإقناع وصياغة الأدلة وعرضها ضمن سياق شعري بديع، في جوّ صوفي ديني بحت، جاعلاً من المناسبات والأحداث الدينية منبراً لتذكير الناس ودعوتهم للتفكر والتدبّر.

المبحث الرابع: الوطن

إنَّ المُطَّلعَ على قصائدِ البحيري يجد أنّها غنيّةٌ بذكْرِ فلسطين، بمدنها وشواطئها وسهولها وتلالها، فقد صاغَ في حبِّها أشعاراً، وخلّد تراثها وتاريخها وحضارتها في أبياته، وحملها أغنية ولحناً جميلاً في صدره في كل مكان وزمان.

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص444.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص448.

"فلا عجب اليوم أن يحمل حسن البحيري، مغنّي حيفا، وشاعر فلسطين الكبير، قيثارته التي قدَّ أخشابها من الصنوبر العتيق المُعَبْهَرِ في حيفا، وشدَّ أوتارها من خيوط شمس فلسطين الساطعة يستلهم حبيبته الأثيرة يُغنِّيها، وينشدها، ويسبحُ باسمها ويرتّل آياتها"[1].

وقد أحصى الباحث أبرز الألفاظ ذات الدلالة الوطنية في قصائد البحيري، حيث جاءت على النحو التالي:

جدول رقم (4)

ألفاظ الوطن

اللفظ	عدد تردّده	النسبة المئوية من ألفاظ الوطن
ألفاظ دالة على أماكن	**382**	**%33**
ألفاظ دالة على التحدي	**351**	**%30.3**
ألفاظ دالة على التضحيات	**425**	**%36.7**
المجموع	**1158**	**%100**

من الجدول السابق، نجد أن الشاعر لم يترك موضوعاً من موضوعات الوطن إلا وصاغه في قصائده العديدة، فكتب عن مكانة فسطين وقداستها، وتحدّث عن أحوالها ما قبل النكبة وما بعدها، وكانت أبرز ألفاظه في هذا المحور (فلسطين، حيفا، القدس، الأقصى، كنيسة المهد، ...)، كما تعرَّض في قصائده إلى المشاهد المأساوية الأليمة التي حلّت بأرضه وشعبه، فرثى الشهداء الذين قضوا دفاعاً عن الوطن، وذكّر بمعاناة الأسرى خلف القضبان، مستخدماً ألفاظ (شهيد، أسير، السجن، قيود، ...)، وحرّض أيضاً على الجهاد والكفاح، ودعا إلى الثورة والمواجهة لنيل الحريَّة، فهو على يقين بأن النصر آت لا محالة، ومن أبرز ألفاظه (الكفاح، الثورة، الجهاد، الصمود، النصر، ...)، وإذا تأملنا الألفاظ السابقة بناءً على رؤية البحيري نجد أن ألفاظ الأماكن وألفاظ الصمود توحي بالنظرة الإيجابية التي حملها البحيري، في مقابل ألفاظ التضحيات التي تحمل النظرة الأليمة الحزينة لما يحل بشعبه، ومن مجموع الدلالات نجد أن

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص149.

مجموع ألفاظ الأماكن والصمود قد فاق ألفاظ التضحيات، مما يؤكد لنا انتصار فكرة الأمل لديه وثقته في تحرير فلسطين على الرغم من المعاناة، وفيما يلي نستعرض كل عنصر من عناصر الوطنية في قصائد البحيري:

1. مكانة فلسطين وقداستها:

كانت فلسطين شغل البحيري الشاغل، في خلوته وسلوته، وفرحه وحزنه، سكنت منه سواد عينيه وسويداء قلبه، واحتلّت ألفاظها مكانة كبيرة من قصائده، ويفسّر سبب ذلك بقوله مخاطباً فلسطين "إني أكشف الأستار عن بهائك وجلالك، وأصف ما فيكِ من فتنة وروعة، لأشعل قلوب شبابك الغضِّ نار حبك، أفتح عيون أبنائك الصيد على نور جمالك"[1].

ويفتخر الشاعر بالانتماء إلى هذا الوطن، معلناً استعداده بذل روحه رخيصة فداء له ودفاعاً عن حياضه، فيقول في قصيدته "**نشيد بلادي**"[2]:

بِلادي.. بِلادي.. لا عَدِمْتُكِ مَوئِلا	**ولا زِلْـتِ للعَـرَبِ الأَمَــاجِدِ مَنْــزِلا**
سَمَوْتِ على مَجْدِ المَمَالك مُعْتَلــى	**وإنّكِ فَــوْقَ المَجْدِ والخُلْدِ والعُــلا**
سَمَوْتِ على مَجدِ المَمَالكِ والأُمَـمْ	**ولم يَرْتَضِ الأفلاكَ مَقْعَدُكِ الأشَـمّ**
لِعِزِّك يَــوْمَ الذَّوذِ مــا أعذبَ الألمْ	**وما أرخصَ الأرواحَ إنْ خَطبٌ أَلَـمّ**

يفتتح الشاعر قصيدته باستخدام أسلوب النداء بلفظ "بلادي" دون أداة النداء للدلالة على قربها من قلبه، ثم يكرر اللفظ لتأكيد هذا المعنى، ويدعو أن يحفظها الله موئلاً ومنزلاً لأمجاد العرب، ثم يشرع في مدحها فهي سامية على مجد الممالك بل فوق المجد والعلياء، حتى إن النجوم في عليائها تحسدها على مقعدها الأشم، وقد استخدم التكرار في قوله (سموت على مجد الممالك) للتأكيد على علّوِ ورفعة هذه المنزلة، ثم يبيّن حجم محبته لها باستعذابه للألم دفاعاً عنها، واستعداده للتضحية بروحه رخيصة لحمايتها من الخطوب.

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص176.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص278.

وقد خَصَّ البحيري في عشقِه لمدن فلسطين مدينته "حيفا" التي قضى فيها أيام طفولته قبل النكبة والهجرة والتشريد، ويصف هارون هاشم رشيد حبَّ البحيري لمدينته قائلًا: "إنَّ حُبَه النوارنيُّ للمدينة الحنون الرؤوم، وعشقه الصوفيُّ لسحرها الفاتن السابي، وتعلقه اللانهائي ببهائها الباهر الأخَّاذ قد مَلَكَ قلبَه، ورسا في أعماقه"[1]، فيقول في قصيدته "**حيفا تحت ضياء القمر**"[2]:

إذا نَظَرَتْ عَيْنَاكَ من بَسطِ الغَمْضِ ... مَصَــابيحَ "حيفــا" وهي بَــاهِرةُ الوَمْــضِ

رأيتَ السَّنَـا لَفَّ الدُّجَـى ورأيتَهــا ... نُجُــومَ سَمــاءٍ قَــدْ نُثْــرنَ على الأرضِ

وإنْ جُلْتَ بالطَّــرْفِ اللَّمُوحِ وأنــتَ ... من ذُرَى "الكرمل" الشَمّ الشِّعَابِ على نَهْضِ

وشارَفتْ أَرْجَــاءَ الخليــجِ بظلِّهــا ... وأَمْــوَاجُــه بَيْــنَ التَّبسُّــطِ والقَبْــضِ

ولم يغفل البحيري عن الإشارة إلى قداسة فلسطين الدينية في شعره، فلها مكانة دينيةِ ميّزتها عن باقي بقاع الأرض، وتفرّدت بأن كانت مهد الرسالات والأديان، إذ فيها غَرَسَ المسيحُ غُصن السلام، وإليها أُسرى بالنبي محمد، فيقول في قصيدته "**الشرق.. أو أرض البلاد**"[3]:

وَطَنِـــي سَلِمْتَ لنــا ودمتَ مُكرَّمًــا ... وبقيــتَ موئل مَجْـدِنــا وعُلانَــا

غرسَ "ابنُ مريمَ" فيكَ غصنَ سلامِه ... فَنَمَـــا وَأَيْنَـــعَ وارفًــا فَيْنَـــانَـــا

وَسَرَى إليكَ مِـنَ "الحَـــرَامِ" "مُحَمْدٌ" ... لَيْـــلاً وفــي "أَقْصـــاكَ" حَطَّ ظِعَانَــا

وعليكَ أَنْزَلَــتِ السمـــاءُ خصوصةً ... -يا صِنْوَهَا- "الإِنْجِيلَ" و "القُرْآنَا"

سَاوَيْتَ عِزَّتَهـــا ورِفْعـــةَ شَأْنِهـــا ... لَمَّــا ضَمَمْـتَ الرُّسْــلَ والأَدْيَـانَـا

وقد كانت مكانة فلسطين وقداستها -كما ذكرها البحيري- ليست مكانة افتراضية مبالغاً فيها، أو أن العاطفة قد دفعته لاختلاقها، بل هي حقيقةٌ معروفةٌ في كلِّ الديانات، فهي أولى

---

[1] هارون هاشم رشيد، مدينة وشاعر حيفا والبحيري، مرجع سابق، ص92.

[2] حسن البحيري، ج1، ص426.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص290.

القبلتين وثالث الحرمين الشريفين، ومهد المسيح، ولم يكن يبتغي من ذكرها في قصائده المفاخرة؛ بل إنّما لتبقى مكانتها راسخة في قلوب الفلسطينيين جيلاً بعد جيل.

2. فلسطين ما قبل النكبة:

عاش الفلسطينيون أياماً عصيبة في ظل الانتداب البريطاني، خاصة بعد إعلان وعد بلفور المشؤوم في عام 1917م، الذي أعطى للصهاينة الحق ليقيموا وطنهم على أرض فلسطين، فحاربت الفلسطينيين بلا هوادة، ثمّ تركت جنينها الذي رعته وكبّرته ودعمته بكل ما تملك ليفرض سيطرته على ما يشاء من أرضها، هذا الظلم الذي عانى منه الفلسطينيون على أيدي الجنود الإنجليز أورث البحيري حقداً على بريطانيا، نجد ذلك صريحاً في مقطوعته "**السلام**"[1] إذ يقول:

يا بَاحِثِينَ عن السَّعَادَةِ للوَرَى وَعَنِ السَّلامِ بِحِيرَةِ المُرتابِ

لن تَسْعَدَ الدُّنيا وفيها إنجليزيٌّ يُدنِّسُــها بِلُــؤمِ ذِئَـــــابِ

ويرى البحيري أن السبيل الوحيد لمحاربة قرار "وعد بلفور" المشؤوم لا يكون إلا بإعداد الفيالق والجيوش التي تصرع الخصوم وتحمي الوطن، لا بالخطب والكلام، فيقول في قصيدته "**الداء والدواء**"[2]:

فالحقُّ يُؤخذُ بالصِّفَــاح تَوُدُّهَـــا الأَبْطَـــالُ أَدًّا

والمَجْدُ يَبنِيه القويُّ وما بَنَى ذو الضَّعْفِ مَجْدَا

وعلى إثر إعلان تقسيم فلسطين الذي اتخذته الأمم المتحدة عام 1947م، ثار البحيري واستنهض العرب والفلسطينيين لنجدة الوطن والدفاع عنه، ورأى أن التصبّر والسكوت عمّا يراد فعله بفلسطين بمنزلة الكفر، فيقول في قصيدته "**صوت من فلسطين**"[3]:

أُمَمَ الشَّرْقِ فَوْقَ كُلِّ صَعيدِ في المَكَان القَرِيــبِ أو البَعِيـْدِ

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص350.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص299.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص409.

طَفَحَ الكَيْلُ، فالتصبُّرُ كفـرٌ   وَطَمَى السَّيْلُ فوقَ هَام النُّجُودِ

فانفُضِــي كِلَّةَ النِّيام وَهُبِّي   مِنْ سُبَاتِ الكَرَى وَلَيْلِ الهُجُودِ

ويشيد بالثوار الذين هبّوا في ربوع فلسطين رفضاً لقرار التقسيم، وحاربوا المخطط الاستعماري الذي يستهدف فلسطين ومن خلفها الأمّة العربية بأسرها، فيقول في قصيدته "**لنا النصر**"[1]:

فلسطينُ في الدَّهْرِ أُمُّ الجِهَادِ   وَبِنْتُ الجِــلَادِ وَأُخْــتُ الفِـدَا

وَلَوْلا بَنُــوهَا لنَــام الكِفَــاحُ   وَمَا مَــدَّ يَوْمــاً لِنَصْــرٍ يَـدَا

فَهُمْ أَيْقَظُوا الشَّرْقِ مِنْ غَفْوَةٍ   مَضَى في كَرَاهَا مدىً سَرْمَدَا

فَهَــبَّ يُنَــافحُ بَغيَ الدَّخِيــلِ   وَيَدْفَــعُ عَنْ حَوْضِـه من عَدَا

3. نكبة فلسطين وما بعدها:

عملت بريطانيا قبل إنهاء انتدابها البغيض على فلسطين على تحقيق وعد بلفور المشؤوم، فثبّتت جذور الصهيونية الدخيلة، ومكّنتها من السيطرة على المناطق الحيوية في البلاد، ومدّتها بأحدث ما كان يملكه الجيش البريطاني من السلاح والعتاد الذي حرمت العرب منه، وسَمحتْ لها بتشكيل العصابات الإجرامية المُنَظّمَةِ كـ"الهاغاناة" و "البالماخ" وغيرها، حتى وقعت النكبة الكبرى عام 1948م، وقُتِّلَ الشعب على يد السفاحين، وهُجّرَ الناس من بيوتهم فراراً من الموت، وقد وصف البحيري إجرامَ العصابات الصهيونية بحق أهل فلسطين في مختلف مدنها وقراها، فقال في قصيدته "**عُمْىُ المِلُوك**"[2]:

فَلَوْ أَبْصَرْتُمُو "صُهْيُونَ" لمَّا هبَّ واستأسَــدْ

وَصَالَ على كَريمِ العِرْضِ صَوْلَة غَاشِمٍ أَنْكَدْ

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص404.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص406.

فخلّى "الرَّمْلَـــةَ" البيضــاءَ بَحْرًا مِنْ دمٍ أزبدْ

وعايشَ البحيري أحداثَ النكبة، فوصفها –من هول ما رأى– بأنها "يوم الطامة" و "يوم الحشر والنشر"، إذ إنَّ القصف والتدمير طالَ كل شيء، واهتزّت من عنفه الجبال الراسيات، التي انحنت هامتها من شدّة وقع الضربات، فيقول في قصيدته "**فلسطين**"[1]:

أَمِ القِيَامَـــةُ لَمَّــا طَافَ طَائِفُهـــا   **يَحدوُهُ في حومة الحِدْثان حِدْثــانُ**

رِيْعَ "المُكَبِّـــرُ" واهْتَزَّتْ مُـزَلْزِلـــةً   **مِنَ "المَنَــارةِ" أَفْنَـــادٌ وأَرْكَـــانُ**

وأنغضَ "الكرملُ" المحزونُ هامتَه   **وغضَّ من مدامع الأجفان "لَسَّانُ"**

ولم يصدّق البحيري ما ترى عيناه من شدّته وهوله، فظنّ أن القيامة قامت أو أنّه سكرانٌ يهذي ويُخيّلُ إليه ما ليس بواقع، لكنه استدركَ القولَ بأن الأرضَ لم تُخرج أثقالها بَعدْ، ولم يُنفخُ في صور للحشر، وما كان قّطُّ شارباً للخمرِ، ولمّا ذهبت عنه الصدمة وصل إلى حقيقة أن ما يجري هو "أعاصير القضاء" التي هبّت عاتية، فيقول في قصديته "**فلسطين**"[2]:

إذَنْ فهذي أعاصيرُ القضاءِ مَضَى   **يَلْهُــو بِجَائِحِهَـــا بَغيٌ وَعُـدْوَانُ**

هَبَّتْ على وَطَـــنِ الأقداسِ عاتيةً   **والعَدْلُ مُغفٍ وَطَرَفُ الظُلْمِ يَقْظَانُ**

ولم يُثنِ خذلانُ الحُكّامِ لفلسطين البحيري أو يوقعَ اليأسَ في قلبه، فأنَشدَ يَستَنْهِضُ الفلسطينيين والعربَ للجهادِ والكفاحِ ضِدَّ المُحْتَلّ، فيقول شاحذاً هممهم في قصيدته "**هُبُّوا**"[3]:

هُبُّوا استعدّوا للغَلَـبْ   **وخذوا ليومكُمُ الأُهَبْ**

سيروا إليهم كاللَّهبْ   **وأَرُوهُمُ عَــزْمَ العرَبْ**

---

[1] حسن البحيري الآثار الشعرية، ج2، ص326.

[2] حسن البحيري الآثار الشعرية، ج2، ص228.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص151.

وبرأي البحيري فإن تحرير فلسطين لا يكون إلا بالسلاح والكفاح وعزم الحديد، لا باستجداء السلام أو سكب الدموع والانتحاب، فَما أخذ بالقوّة لا يُسترد إلا بالقوّة، فيقول في قصيدة "**الصنم المعبود**"[1]:

فَيَــدُ الحَقِ لا تُنَالُ بِدَمْــعٍ	**قانئٍ فــي شؤونِــهِ أو صُــرَاحِ**
بل بِعَزْمِ الحَديدِ تؤخذُ قَسْراً	**لا اجتداءً من اللّيالي الشّحاحِ**

والكفاح لا يقتصر على السلاح –بنظر البحيري– بل إن للشعر دورٌ كبيرٌ في شحذ الهمم وحشد الجموع والتأثير على الناس، **فيُكمل قائلًا**[2]:

رُبَّ شِعْـــرٍ رَقَمْتُهُ بِمِـــدَادٍ	**مِنْ دُمُوعِي.. ومن دَمَيَ النَضَّاحِ**
ليكونَّ النَّذِيرَ في كُلِّ خَطْبٍ	**يَعْتَرِي، والنَّفيــرَ فــي كُـلِّ ساحِ**

ويرى في قصيدته "**أمةٌ تحتضر**"[3] أن كلَّ المجالات هي موطنٌ للجهاد والدفاع عن الوطن، فالطبيب يدافع بمعالجة الجرحى، والمعلّم يدافع بتعليم الأجيال، والفنان يدافع بأعماله الفنيّة التي يصوّر فيها أحوال الناس، كما يرى أن النصر لا يكون بمنحةٍ دونما محنة، بل يحتاج إلى عُدَّةٍ وعتاد وتضحية وبذل وعطاء، مستشهداً قوله تعالى " **وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ**"[4]، فيدعو الشعب ليهبَّ بعزمٍ تخلّده العصور والأزمان، وألّا يستسلم للموت بل ينبعث كالعنقاء من وسط الركام، ويكسرُ قيدَه ويجاهد ويقاتل بعزم وإباء، فيقول:

فلا بُدَّ للشَّعْبِ مِنْ صَيْحَةٍ	**يُدَوِّي صَدَاها بِسَمْعِ العُصَرْ**
لِتَبْعَثَهُ من رُمُــوسِ الرُّقَادِ	**فَيَنْفِضَ مِنْ وِزْرِهِ مَــا وَزَرْ**

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص387.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص391.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص421.

[4] سورة الأنفال، آية 60.

والبحيري لا يرى من جدوىً للعيش إن لم تتحرر البلاد؛ لذلك يدعو الشعب والعرب للكفاح ضد المحتلّ لتحقيق إحدى فضليين، إما نصر وحريةُ وطن، وإما شهادةٌ تغيظ العدا وتؤلمه، فيقول في قصيدة "**أُمّةٌ تحتضر**"[1]:

وَهَلْ في بَقَاءٍ لنَا مِنْ جَدَاءٍ إذَا لَمْ نَقُمْ لِنِزَالِ الغِيَرْ

فَتَرْتَدُّ عَنَّا بإحْدَى اثنتيْنِ: حياةُ العُلا.. أو طوايا الحُفَرْ!

ويتعهد البحيري بأن يبقى مردداً لاسم فلسطين في كل مكان وحين، سرّاً وجهراً، وحزناً وفرحاً، وصباحاً ومساءً، فوطنه محفورٌ في قَلبه، ولسانه يلهجُ بذكره، فيقول "**وطني.. وطني**"[2]:

فَنَشِيدي في غَمْرِ الأَفْرَا حِ نشيدي فـي غَمْرِ الحُزْنِ

عِنْدَ الإصْبَاحِ وفي الإمسا ءِ وفي الإسْرَارِ وفي العَلَنِ

وعلى شفتيَّ وبنبضِ دمي: وطني.. وطني.. وطني.. وطني

ويجزمُ البحيري يقيناً بأنه سيعودُ إلى وطنه الحبيب، ومدينته المعشوقة "حيفا"، طال الزمن أم قصر، حتى ولو كانَ حفنة من تراب، فيقول مخاطباً "فلسطين" في قصيدته "**سأرجع**"[3]:

فَلَا تَيْأسِي من إيَابِي إليكِ وإن غيّبتني طوايا الحُفرْ

فإنّي وَلَوْ حِفْنَةً من تُرابٍ سَأَرْجِعُ في قبضاتِ القدرْ

4. تضحيات الشعب:

إن عمليةَ الإعدادِ والكفاح لدحر الظلم عن الأوطان لا بُدَّ لها من ضريبةٍ تُدفع إمَّا بالدَّمِ والشهادةِ وإما بالأسر أو بالإبعاد، وهذا الأمر أدركَهُ الشعبُ الفلسطيني طوال مسيرته الكفاحية على مدار عقود، لكنّه ما تأخرَ لحظة أو ترددَ ثانيةً في دفع فاتورة الحريّة والاستقلال، ويقفُ

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص422.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص196.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص285.

البُحيري أمامَ هذه التضحيات العظيمة مشيداً بها، ومخلّداً لها، فهو مدركٌ أنها أساس النصر ودحر المحتلّ، فنجده يدعو إلى توديعِ الشهيدِ في موكبٍ مهيب، بلا دموع، أو عويل، بل بأناشيد الفرح والمُنى، فيكف يُبكى موكب مجدٍ يسير نحو الخُلّد والجنان!، فيقول في قصيدته "**الشَّهيد**"[1]:

دثِّروهُ بالحريــرِ الأخضــــرِ	**وادْفِنوهُ في ثرىً من عنبرِ**
واغْرِسُوا ريحانةَ الطُّهرِ على	**قَبْــرِهِ في فتِّ مسكٍ أذْفَرِ**
وانْضَحُوها بالنَّدى أو بالشذا	**لا بِدَمْــعٍ مثل غيثٍ مُمطرِ**

وقد اختار الشاعر الحرير الأخضر كفناً للشهيد لما في ذلك من دلالات عدّة؛ وهي أن الحرير لباس أهل الجنّة، واللون الأخضر إشارة إلى خضار الجنّة ونضارتها، مما يوحي أن هذا الشهيد يفارق مكانه بالدنيا لينزل في مسكنه بجنّة الخلد، فاللون الأخضر رمز "للنماء والتجدّد والخصوبة والعطاء والحيوية والتفاؤل"[2] مما يدلل على أن دماء هذا الشهيد ستنبت النصر وتجلب الحرية، فالشهيد –بنظره– لَمْ يَمُتْ وإن دُفنَ بالتراب، فذكْرُهُ باقٍ في الصدور والسطور، ودماؤه الزكيَّةَ خَطَّتَ حكايةً ستبقى خالدةً على مرِّ العصور، فيقول في قصيدته "**الشهيدُ الفتى**"[3]:

يا شَهيْداً مضى إلى جنّةِ الخُـ	**ـلدِ بِطُهْرِ النَّدى وعُمْرِ الزُّهُورِ**
ما دَفَنَّاكَ فــي التُّــرابِ ولكنْ	**قد دفنَّاكَ في طوايا الصُّـــدُورِ**

ولأنَّ البُحيري ذاقَ مرارةَ الاعتقالِ وقسوةَ السجنِ حينما اعتقلته قوات الانتداب البريطانية لثلاثة أشهر عام 1936 في سجن عكا[4]، نجده خيرَ ناقلٍ لمشاعر الأسرى ورسائلهم، فهم يعلمون أنّهم شموعٌ تَحرقُ عُمْرَها لتضيء ظُلمةِ هذا الوطن حتى يبزغَ فَجْرُ الحريّةِ والاستقلال، فيقول على لسان الأسير مخاطباً السجانَ في قصيدته "**شمعةٌ في محرابِ الشعب**"[5]:

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص415.

[2] يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص108.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص132.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص242.

[5] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص202.

فأنا شمعةٌ وللحُبِّ في مِحْـ راب شعبي أُسِيلُ ذَوْبَ المآقــي

وعلى مِشْعَلِ الفداءِ وفي دَرْ بِ انطلاقي أُفيضُ نورَ ائتلاقي

ولأجيالِ أُمَّتي نزُفُ جُرْحِـــي ولأَرْضـــي تَوَهُّجِـــي واحتِرَاقِــي

ويضيف واصفاً حجم الكراهية المتزايدة يوماً وراء آخر للسجان الغاصب، متوعداً بالثأر والانتقام وردِّ الدَّين، غير آبهٍ بقيده وظلمة زنزانته، فيقول في قصيدته "**على جدار السجن**"[1]:

سيبقى الجُرْحُ فوق الجُرْحِ ينزفُ بالدَّمِ السُخْنِ

وَغَلْيُ الحقدِ في صَـدْري بلا فَتَـــرٍ ولا وَهَـنِ

إلى أن يَكْتَفي بل يَشْتفــي من ضِغْنِكُم ضِغْنِي

فإنَّ العَيْـــنَ بالعَيْـــنِ وإن السِّـــنَّ بالسِّـــنِّ

ويضيف مغيظاً للسجان بأنه لن يستطيع سلب حرية روحه وفكره، فهو –وإن كان جسده محاطاً بالجدران– فروحه وفكره يسرحان ويمرحان وراء الأسوار بلا قيود، وما زال ضميره مشرقاً لن يُطفأه ظلام السجن، فيقول في قصيدته "**شمعةٌ في محرابِ الشعب**"[2]:

وإذا حُلْتُمــوا بِجُـــدْرانِ سِجْنـــي دونَ حُرِّيَتـــي ودونَ انْطِـلاقِــي

وسَقَتْني أحقادُكمُ في دياجي الظُّـــ ـــلمِ مُــرَّ الأَسَـــى بكأسٍ دِهَـاقِ

فاطْمَئِنْـــوا فَلَنْ يَحُـولَ ظَـــــلامٌ دونَ مَا في الضَّميرِ من إشراقي

فَــوُجُـودِي حَـقِـيقَــةٌ لم تُحَــدَّدْ بِسَـــرَابٍ يَشُـــدُّهـا أو نِطَــاقِ

وبناء على ما تقدّم؛ فإننا نَجدُ البحيري قد خصَّ الشهداء والأسرى بمكانةٍ ساميةٍ مرموقةٍ في سُلّمِ قصائدِه، مكانةٍ تليق بحجم التضحيات التي بذلها الفلسطينيون بمن فيهم البحيري نفسه،

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص205.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص200.

فهمُ الذين تحدّوا بصدورهم العارية آلة القتل والبطش الإسرائيلية، وهبُّوا –غير آبهين بالموت أو الاعتقال– لأجل الوطنِ جماعاتٍ وأفراداً، هدفُهُم وغايتُهُم وحيدة، أنْ تعودَ فلسطينُ حرّةً عربية.

لقد حمل البحيري وطنه في قلبه ووجدانه، وتغنّى بجماله، وتباهى بمقداسته ومكانته، وعايش آماله وآلامه، ورثى شهداءه، وعبّر عن معاناة أهله، وظلّت فلسطين تشغل حلمه وتفكيره الدائم في غربته ومهجره.

المبحث الخامس: القومية العربية

البحيري عربيٌ أصيل، معتزٌ بنسبه إلى هذه الأمة العظيمة ذات المجد التليد الذي خلّده التاريخ في صفحاته المشرقة، لذلك ليس بغريب أن يفرد في دواوينه قصائد يشدو فيها بفخر واعتزاز بانتمائه لأمّة الشرق العريقة، التي أضاءت بنور علمها ظلمات الغرب وبدّدت جهله وظلاله، أمةٌ شريفة المقام وأصيلة النسب.

وقد أحصى الباحث الألفاظ القومية في قصائد البحيري وأشعاره، فجاءت على النحو التالي:

جدول رقم (5)

الألفاظ القومية

اللفظ	عدد تردّده	النسبة المئوية من الألفاظ القومية
ألفاظ الأماكن	**69**	**%27.5**
ألفاظ الأمجاد	**182**	**%72.5**
المجموع	**251**	**%100**

لقد عمَّق البحيري رؤيته للقومية العربية من خلال استخدام ألفاظ دالة على الأماكن، وألفاظ دالة على مجد هذه الأماكن وعراقتها، فحمّل قصائده رؤيته تجاه المدن والقضايا العربية، مخلّداً أسماءها، ومعبّراً عن أحداثها السعيدة والحزينة، للتأكيد على أن الشرق وطن واحد، وشعب واحد، وهمُّه واحد، وقد غلبت ألفاظ التغنّي والفخر بأمجاد هذه الأمّة ومكانتها السامية بين الأمم على مجموع ألفاظه القومية، الأمر الذي يؤكد على حبه لها واعتزازه بالانتماء إليها، ودعوه

لاستردادها والعودة إليها، فحملت ألفاظه رؤية سلبية تمثّلت في تكالب الزمان على هذه الأمة وسطوة الغرب عليها وهي في سبات، ورؤية إيجابية تذكّر بأمجاد الماضي وتدعو إلى الاستيقاظ من الغفلة.

وقد تغنّى الشاعر بقوميته العربية من خلال تناوله لعدّة أفكار في قصائده، أهمُّها:

1. أمجاد العرب والإشادة بالشرق:

أظهر البحيري اعتزازه بالانتساب إلى أمّة الشرق في كثير من المواطن، وافتخر بتاريخها العريق ومجدها التليد الذي نقش في جبين الدهور، من ذلك ما قاله في قصيدة "**لنا النصر**"[1]:

فَنَحْنُ، بني العُرْبِ، مِــنْ أُمَّةٍ	**مُؤَثَّلَــةٍ في العُلا مَحْتِـدَا**
أرادَ الخُلُـــودُ بِهَـــا غَايَـــةً	**تَعِــزُّ على وهمهِ مَقْصِدَا**
ونَحنُ على ذِرْوةِ الخَافقَيْـــنِ	**وَطِئْنا بأَقْدَامِنَـــا الفَرْقَــدا**
وفوقَ السَّمَاءِ.. وراءَ النجومِ	**تَخِذْنَا لنا في العُلا مَقْعَدا**

ويتغنى البحيري بلواء العرب السامي الذي هو رمزٌ للفداء، وعنوانٌ للإباء، وأنه سيبقى خفاقًا على طول المدى، فيقول في قصيدته "**اللواء**"[2]:

يا لواءَ العُرْبِ يا رَمْزَ الفدا	**عِشْ ودُمْ واسلمْ على طولِ الزَّمنْ**
وازْهُ خفَّاقاً على رغمِ العِدَا	**أنتَ، يـــا مِحْوَرَ آمَـــالِ الوَطَــنْ!**

ولما حاول شاعر الاستعمار "رديارد كبلنج" الانتقاص من الشرق قائلًا "والشرق شرق.. والغرب غرب.. ولن يلتقيا"، قاصداً أن الشرق وضيعٌ حقير، وأن الغربَ عزيزُ شريف، وأنّه لن يلتقي الغرب الشامخ مع الغرب المطأطئ على زعمه[3]، انتفض البحيري في وجهه ونظم قصيدة

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص403.
[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص153.
[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص283 (بتصرّف).

سردَ فيها مآثر الشرق وأفضاله على الغرب كما خلّدتها صفحات التاريخ، حين أمنت بلاد الغرب تحت لواء العرب الذين سادوا على عروشها، قائلًا في قصيدته "**الشرق.. أو أرض البلاد**"[1]:

أرضَ البلادِ نَعمْتِ تحت لِـوائَـا	**وَبَقِيتِ ما بَقِيَ الزمانُ حِمانا**
فَلَأَنْتِ خَيرُ تُراثِنا مِنْ سَـــادةٍ	**قَدْ دَوَّخُوا الأَمَصْارَ والبُلدَانـا**
مَلَكُوا اللَّياليَ واعْتَلوا أَعْرَاشَهَا	**وَغَـدَوْا لِتِيجَـانِ العُلا تِيجَانا**

ويدعو البحيري "رديارد" أن يسافر إلى المدنَ والأمصار ليعلم مَجْدَ هذه الأمّةِ التليد من أقصاها إلى أقصاها، الذي سُطِّر على ذرى العُلا عنواناً ساطعاً، أو أن يسأل مدن بلاده فقد نالها من شرف العرب ومجدهم نصيبٌ وافرٌ، موضحاً أن مجد العرب لم يأتِ بالدَّعة والركون، ولكنه شُقّ بالعلم والعمل الدؤوب، وحماهُ سيفٌ أمين من كل معتدٍ حقود، وبُذلتْ فداءً له الأرواح والدماء ليبقى شامخاً بين الأمم، نجد ذلك في قصيدته "**نشيد بلادي**"[2]، إذ يقول:

سَهِرْنَـا علــى مَجْدِ العُروبــةِ لَمْ نَنَـمْ

نَشُقُّ غُبَـــارَ الدَّهْـــرِ بالسّيفِ والقَلَمْ

فَكَمْ من دَمٍ قَدْ فاضَ منّا؟ وَكَمْ؟ وَكَمْ؟

نَبِيـــعُ حَيـــاةَ الرُّوحِ والعِـــزَّ نَشْتَـــري

فَمَنْ ذا على حَوْضِ الأَشَاوسِ يَجْتَرِي

والشاعر يدركُ أن الأيامَ تدور، والدَّهرَ متقلّبُ الحال، فإنْ زالَ مجدُ العربِ أو خَفَتَ وَهَجُه وَبَرِيقُهُ في هذه الفترة فإنّه لا بُدَّ يوماً عائدٌ، فوجهُ الدَّهرِ متقلّبٌ لا يستقرُّ على حال، فيقول في قصيدته "**الشرق.. أو أرض البلاد**"[3]:

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص285.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص278.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص287.

فلكٌ يدورُ.. وَحَادثــاتٌ تَنْثَنِـي   وَقَوَابِلُ الأَيَّــامِ غِبْنَ بَيَانَـا

لا يَخْدَعنَّكَ أنْ صَفَا وَجْهُ الزَّمَا   نِ الجَهْمِ فَهو ملوَّنٌ أَلْوَانَا

لا تأمنَّــن الدَّهــرَ في وثَباتِـهِ   فالدَّهر يلبس كُلَّ يومٍ شانا

2. تغيّر أحوال العرب والدعوة للوحدة:

ولمّا تقاعسَ العرب عن صونِ مجدهم والسَّيرِ على خُطى الآباء والأجداد، دارت عليهم الأيام، فتكالبت عليهم الأمم، فنهشوا جسدها، وشتّتوا شملها، وفرّقوا جَمْعَ أبنائها، وقسَّموا وحدة ترابها إلى دويلات، فانتقلوا من سادةٍ دَانَتْ لهم الدُّنَى إلى خدمٍ وعبيد، نجد البحيري يتساءل بحرقة وألم عن سبب هذا التيه والضياع، فيقول في قصيدته "**نحو المجد**"[1]:

أخذَ الغربُ عن الشَّرقِ الهُدَى

فاهْتَدى والشَّرقُ ضَلَّ المَوْرِدَا

وَيْلَكُمْ! كَيفَ ضَلَلْتُم واهْتَــدَى؟

ويتألم البحيري مما وصل إليه حالُ الأمّةٍ من هوانٍ في مقطوعته "**كانت وكنَّا**"[2]، فيقول:

كانتْ لنا الأَرْضُ مَجْدًا.. والعُلا حَسَبا   فاليومَ نَحنُ لا مَجْدٌ.. ولا حَسَبُ

ومَنْ يَكُنْ عَنْ وِجارِ الصِّلِّ في سِنَــةٍ   أَفَاقَهُ مِنْ كَرَى أحْلامِهِ العَطَــبُ!

ويزجر الشاعر الأمّة لتنهض من غفلتها وسباتها، وتعودَ إلى مكانتها السامية فوق الأمم، فقد بلغ السيل الزبى–وهو مثل عربي يقال عند وصول الأمور لدرجة لا يمكن السكوت عليها– ولم يبقَ مجال للاصطبار على ليل الجهل، فيقول في "**أمّةٌ تحتضر**"[3]:

إلامَ التَّلهــي بِهَيْنِ الأُمُــورِ   عَنِ الجِدِّ بين الرَزَايــا الكُبَرْ

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص155.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص292.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص420،

لقدْ بَلَغَ السَّيْلُ هَامَ الزُّبـــى ... **ولم يبقَ في العَيْشِ مُصْطبَرْ**

وكيفَ بِصَبْرٍ على ليلِ جَهْلٍ ... **دَجَـــى بالمُلمَّاتِ لمَّا اعْتَكَــرْ**

ولما سقطت فلسطين في أيدي اليهود وقف البحيري وسط المسجد الأقصى يهجو ملوك العرب، الذين خذلوا وطنه ولم يهبّوا للدفاع عنه ونجدته، فقال في قصيدته "المسجد الأقصى"[1]:

ما بَالُكُمْ يا ملوكَ العُرْبِ في دَعَةٍ ... **وأُمَّةُ العُرْبِ –واحزناهُ– تَحْتَضِرُ**

كأنَّكمْ من جمودٍ في الورى صُوَرٌ ... **على أرائِكِها! من حَوْلِها صُوَرُ!**

ولم يُغْفل البحيري في قصائده عن تناولِ ما حلَّ بالبلادِ العربيةِ من احتلالٍ غاشمٍ على أيدي الغزاة الفرنسيين أو البريطانيين أو الإيطاليين على حدّ سواء، بل نظمه بنَفَسٍ عَرَبي قَومِي وَحْدَوِيّ، ونادى بأن تكونَ الشعوبُ فداءً للتراب العربي دونَ تَفْرِقَةٍ، فقال في "**سورية الحبيبة**"[2]:

لَئِنْ قَسَّمُوا الدَّارَ التـــي نَحْنُ أهلُهَـــا ... **بِمَـــا حَفَلَتْ مِـنْ وَدْيَـةٍ وَمَنَـاقِــبِ**

فما قسَّموا ما في الجَوانِحِ مِنْ هــوىً ... **مَكَامِنُـــهُ بَيْـــنَ الحَشَـــا والتَّرائِــبِ**

وكيف تقرُّ "القدسُ" في حضنِ هَجْعَةٍ ... **و"بيروتُ" تَرْمِيهَا سِهَـــامُ المصائبِ**

وهلْ تستقرُّ النَّـــارُ فـي قَلْـبِ "جِلّقٍ" ... **و"عمّانُ" عنها في بروجِ السحائبِ؟**

ستبقـــى ربوعُ الشَّـــامِ تُمْطرُ بالدِّما ... **إلـــى يَوْمِ نُعْلِيهَـــا مُتُونَ الكواكِبِ!**

ويؤكّد الشاعر حقيقة أن كل بلاد العرب هي وطنه، مهما تختلف أسماؤها ومسمّياتها، فتضاريسها واحدة، وهواؤها واحد، وجمال قلوب شعوبها واحد، نجدُ ذلك في قصيدته "بلادي" التي نظمها في حقّ "تونس" واصفًا كل ما فيها بأنه يذكّره بوطنه "فلسطين"، فيقول[3]:

كلُّ ما في "تونسِ" الخضراء من سهلٍ ووادي // وجبـــالٍ كلّلتْ هامـــاتُها السحُبُ الغَـــوادي

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص71.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص306.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص271.

وَرِحَــابُ سندسيَّــاتٍ وكثبـــانِ بَـــوادي // شَـــذا زهرٍ وعُشْبٍ ناضــرِ الأعراقِ نــادي

وأغَــاريد نَجَــاوى الحبُّ من شَــادٍ لشَــادي // لُهـــا ينطقُ اليــومَ بأنّي في أَرْضِ بــلادي

3. الكفاحُ طريقُ المجد:

ويستنهضُ البحيري الشعوب العربية وحكامهم ويدعوهم إلى إيقادِ الهمم، وخلع رداءَ الهوان والاستكانة، وتركِ التباكي والتوجُّع، ليحموا حمى الأوطان من زحف الغزاة المحتلين، فيقول في قصيدته "**عيدُ النهضة**"[1]:

أيْقظْ بدعوتكَ الهممْ واصرخْ عن الحقِّ الظُّلَمْ // واخْلَــعْ رداءَ الذُّلِّ عن جِسْـــمٍ مَنُــوطٍ بالعَدَمْ

أَتَنَــامُ عن نَـــارٍ تَضَرَّمُ وهي منكَ على أَمَمْ؟! // انْهَـضَ لها كاللَّيثِ عادَتُهُ العَـوادي في الأَجَمْ

ووصل الحال بالشاعر أن استبرأ من كل عيد في ظل ما تعيشه الأمّة العربية من نزف جراحات أوطانها، رابطاً عيده بسعادة البلاد وشفائها من الجروح، فيقول في مقطوعته "**عيدي**"[2]:

يُهَنِّئُني بالعيـــدِ مَنْ ظـنَّ أنَّ لِـــي.. // سِوى بُرْءِ أَوْطَانِي الجَرِيْحَة عِيْدَا

أَرَى الشَّرْقَ مَطْوِيَّ الفؤادِ على الأسى // فَــلَا عِيْـــدَ إلّا أن أَرَاهُ سَعِـيدَا

ويرى البحيري أن معاناة السجن والإبعاد والتنكيل بل حتى الموت؛ أهونُ من أن يُرى العربيُّ مستضعفاً، أو أن يعيش مستعبداً، وهو ابن سلالة دانت لمجدها التليد أقاصي الدنيا وأطرافها المترامية، فالبحيري يدعو لاستعادة أمجاد هذه الأمة بالثورة على الظلم، واختار كلمة "**معاقلنا**"[3] عنواناً لقصيدته ليستنّفر الحماسة والشجاعة، فقال:

إنَّا غَدَوْنَـــا صَـــارمين.. لا نَسْتَكِيـــنُ ولا نَلِينْ

السجنُ.. والإبعادُ.. والتَّنكيل.. بَلْ صَـابُ المَنُونْ

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص311.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص280.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص315.

خيرٌ لنا من أنْ نُرى.. فوق الثَّرى.. مُسْتَضْعَفِينْ

أو أنْ نَعِيــشَ أَذِلَّــةً في أَرْضِنَـــا مُسْتَعْبَدِيــنْ

هـــذي معاقلنُـــا الأَبَيَّةُ لا تَـذِلُّ.. ولا تَهُـــونْ

والشاعر يرى أن عيد العرب الحقيقي سيأتي يوم استقلالهم من الاستعمار والانتداب، وعودة رايتهم خفّاقة في سماء المجد، فيقول في مقطوعته "**عيد العروبة**"[1]:

عيدُ العروبةِ يومَ نَسْتَقِـلُّ به — مِنْ نيرِ مستعمرٍ أو غلِّ مُنْتَدِبِ

ويومَ تَخْفِقُ في أجواءِ عزَّتِنا — على أعالي الأعالي رايةُ الْعَرَبِ

لقد أدرك البحيري حقيقة مجد هذه الأمة ومكانتها، فكان بأشعاره وقصائده دائم الاستنهاض لشبابها وحكامها، يحثّهم ويدعوهم لاسترداد ذلك المجيد العظيم، لتعود الأمّة مجدَّداً منارة بين الأمم، ورمزاً للحضارة والعلم والقوة.

المبحث السادس: الغربةُ والحنين

منذ اللحظة الأولى التي فارق البحيري وطنه فلسطين، ومدينته حيفا، أحسّ بالغربة والحنين إلى دياره التي ترعرع فيها، ولعب في رياضها وسهولها، ولم يصدّق جنانه أنّه لن يعود إليها مجدّدَاً، "فالحنين إلى الماضي وإلى الأهل والوطن لهو جدول شديد الصفاء والحرارة يتفجّر من ينبوع الألم والحب"[2].

وقد أحصى الباحث مجموع الألفاظ ذات الدلالة على الغربة والحنين والاشتياق إلى أرض الوطن في قصائد البحيري حيث بلغت 207 ألفاظ، كان أبرزها (غربة، هجرة، تشتت، حنين،...)، التي حملت رؤيته تجاه وطنه السليب الذي سيبقى جرحاً غائراً في قلبه، وإن كانت هذه الألفاظ تحمل دلالات سلبية، إلا أن البنية العميقة عند الشاعر كانت تحمل إيمانه الراسخ بانتصار شعبه وبالعودة إلى الوطن ولو حفنة من تراب.

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص343.

[2] فيروز بن رمضان، الغربة والحنين في شعر سليمان عازم، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، 2005، ص98.

وبعد نكبة فلسطين "بدأ الشعر أول ما بدأ مفعماً بالحسرة واللوعة والبكاء، ثمَّ تطوَّر إلى الشوق والحنين، وإلى مراجعة النفس والتأمل"[1]، ولهذا نجد البحيري كثير التساؤل في قصائده عن اليوم الذي سيعود فيه إلى وطنه وبلاده، فنار الشوق إلى الديار تشتعل في وجدانه، فقال بحسرة وأسى في مطلع قصيدته "**روضة**[2]":

فاضَ وَجْدي واستعاري   وَحَنِينـــي لدِيــاري

هل تُــرى يا دهرُ يوماً   باللُّقا أطفئُ نَاري؟

وأرى بَعْـدَ النَّوى أحْـــ   باب قلبي بِجِواري

ويبدي البحيري استعداده لبذل روحه فداء ليعيد أيام الصفاء في الوطن الجميل، الذي ما فارق ذهنه وتفكيره لحظة واحدة منذ تركه وغادره بجسده، فصوره البهيّة الجميلة محفورةٌ في عقله ومنقوشةٌ في قلبه، فيقول في قصيدته "**حنينٌ إلى الوطن الحبيب**"[3]:

فتمنّت نفسي لو أنَّ حَيَـاتِي   –وَيْحُ نَفْسِي– تُفْدَى ليومِ التَّدَانِي

هل يَرُدُّ الزمانُ صَفْوَ اللَّيالي   لغـريبِ الأَحْبــابِ والأَوْطَــــانِ؟

ويواصل تأسّيه على حال وطنه وفرقته، واصفاً بُعده عنه بالجرح الغائر الذي لا طبيب يوقف نزفه، وأن خطوب الدنيا لن تنسيه إياه أبداً، فيقول في قصيدة "**وطني**"[4]:

أَيَا وَطَنِـــي، وأنتَ عزاءُ نَفْسِي   على يَأْسٍ به دَجَتِ الخُطُوبُ

حَمَلْتُكَ في شِغَافِ القلبِ جُرْحاً   لهُ في عُمْـقِ أعماقي نشوبُ

بَعِيــدَ الغَوْر ليــسَ لَهُ طَبيــبُ   وَلــيسَ لِنَــزْفِه أَبَــداً نضوبُ

فَمَــا شَهِـدتْ مَدَامِعُهُ اللَّيالي   ولا قَاسَــــتْ مَواجِعَهُ القُلوبُ

---

[1] أمين العمصي، الغربة والحنين في الشعر الفلسطيني بعد المأساة، ط1، جامعة قاريونس، بنغازي، 1995، ص218.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص101.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص316.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص373.

وقد كان حنينه إلى مسقط رأسه "حيفا" أشجى وأقسى وأكثر إيلاماً، فذكريات الإنسان لمدينته التي نشأ فيها وترعرع في شوارعها تبقى محفورة في عقله وقلبه بأدّق تفاصيلها، وعن هذا يقول الدكتور صبحي عبيد "إن الذين يعرفون حيفا كثيرون، لكن الذين تعرفهم حيفا قلّة، وحسن البحيري من هذه الصفوة القليلة، وإن التمازج بين حيفا والبحيري يشبه تمازج الرُّوحِ بالجسد"[1].

ويبيّن البحيري مدى حبّه لمدينته في قصيدة خاصة حملت اسمها "**حيفا**"، فهي عنده مزاج روحه وعمق جرحه، وشوقه إليها لا تصفه الكلمات والقصائد ويعجز عن وصفه البيان، فيناجيها في حوار داخلي يعبّر فيه عمّا يعتلُّ في صدرهِ من أحاسيسِ ومشاعرِ، **فيقول**[2]:

"حَيْفا" وأنتِ مِزَاجُ الرُّوحِ في رمقي — وَعُمْقُ جُرْحِ الهَوى في مَوْجِعِي الخَفِقِ

يشُدُّني لكِ شوقٌ لَـو غَمَسْتُ لـه — يَرَاعَ شِعْـرِي في صوبِ الحيا الغَـدِقِ

لَجَفَّ حِبْـرِي وَلَـمْ أبْلغْ قَرَارةِ مَـا — ضَمَّتْ جوانحُ صدري من لظَى حُرَقِي

وحينَ علم البحيري أن صديقه الدكتور "حسني حسين" يريد أن يذهب لزيارة حيفا كان رجاؤه له أن يأتي إليه بحفنة من تراب "حيفا"، فلمّا حقق طلبه وأتاه بترابٍ من حيفا لمسته يداه واشتمَّ رائحة وطنه، تجدَّد نزفُ جراحه، فنظم يقول في قصيدته "**ترابُ حيفا**"[3]:

هذا ترابُكِ يا "حَيْفَا" حَظِيتُ بِهِ — في غُرْبَةٍ طَال فيها عُمْرُ أَحْزَانِي

فَجَدَّدَ الجُرْحَ بَعْدَ الجُرحِ نَازِفَهُ — تُعْيِي مَواجعُهُ صَبْرِي وَسُلْوَانِـي

ويحمل البحيري طيف معشوقته "حيفا" في كل حركاته وسكناته، في ليله ونهاره، ويقظته وحلمه، فلا زال ألم فراقها ملازمه لا يتخلّى عنه، فيقول في مقطوعته "**السهم والألم**"[4]:

ما جنَّ ليلٌ على مُغْفٍ ولا يَقِظٍ — إلَّا و "حَيْفَا" بجفني السُّهْدُ والحُلُمُ

---

[1] صبحي عبيد، حسن البحيري – الشاعر الذي انتصرت فيه العبقرية على الحرمان، مرجع سابق، ص165.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص353.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص50.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص312.

ولا تجلَّى صباحٌ في مفارحِهِ إلَّا و "حَيْفَا" بجنبي السَّهْمُ والألَمُ

ويتمسّك الشاعر بحقّه في العودة إلى وطنه ومدينته المعشوقة، ويرفض أن يتخلّى عنها ولو عُرضت عليه الدُّنيا بأجمعها، متسائلاً بحرقة عن اليوم الذي تَدْنو فيه أحلامه من التحقق ليعودَ إليها، فيقول في قصيدته "**جمال حيفا**"[1]:

فَلَوْ بذلوا ليَ الدُّنيا جميعًا بــهِ حُلْــواً ومرَّاً لا أَبَيِـــعُ

فهلْ لِبَعِيدِ أَحْلامي دُنــوٌّ وهل لِعَيهدِ أَحْلامي رجوعُ؟

لقد حمل البحيري وطنه السليب فلسطين متمثِّلًا في مدينته حيفا، فلم يطأ مكاناً إلا وتذكره، ولم يترك فرصة إلا تغنّى به، وعبّر عن وجده وآلامه لفراقه، متعهّداً بالعودة والإياب طال الزمان أم قصر، حتى وإن عاد إلى وطنه عظاماً نخرة أو حفنة من تراب ليدفن فيها.

وخلاصة القول إن البحيري عالج في شعره جملة من الموضوعات المتنوّعة والمتعدّدة التي تصل بحياته وبمجتمعه، وهذا يدلُّ على غزارة إنتاجه، وقدرته على التعبير عن همومه الذاتية والجمعية، وقد صاغ ذلك كلَّه في لغة صافية رقيقة، وصورٍ خيالية فنيَّةٍ مبدعة، وإيقاعات نغمية ساحرة، وبناء فنِّي متكامل ما بين قصيدة ومقطوعة وموشَّحة، فعلى الرغم مما عايشه البحيري من ألم وعذابات من الليالي والدُّهور إلا أنَّه بقي منيراً لمشعل الأمل والتفاؤل في جميع موضوعاته.

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص438.

الفصل الثاني

الصُّــــورةُ الشِّعْــــريَّـــة

الفصل الثاني - الصُّـــورةُ الشِّعْــريَّــة

شاع حديثاً استخدام مصطلح الصورة الشعرية في مجال الدراسات الأدبية، وتنوّعت مفاهيمه وتعدّدت تعريفاته لدى المختصين من النقاد عرباً كانوا أم غربيين؛ باعتبارها الأداة الفاعلة التي يستخدمها الشاعر لتجسيد أحاسيسه ومشاعره.

والصورة الشعرية "ليست اختراعاً شعرياً حديثاً، وإنما هي أداة من الأدوات الشعرية التي استخدمها الشعراء منذ أقدم عصور الشعر"[1]، إذ برعوا في رسمها باستخدام العناصر المتاحة في عصرهم، وَرَمَّزُوا لها بما كان سائداً في مجتمعاتهم، "وظهر لنا من خيالهم لوحات نابضة تتمثل في الصورة الكُلِّية التي امتدَّت لتشكل القصيدة بكاملها إلى جانب الصورة الجزئية التي تتكاتف في إعطاء ملامح مشرقة للصورة الكلية المُمْتَدة"[2].

وقد وَرَدَتْ لَفْظَة "الصورة" في المؤلفات القديمة عند أعلام النقد العربي، كما استشهد على ذلك الجرجاني من قول الجاحظ "من أنَّ الشعرَ صياغةٌ وضربٌ من التصوير"[3]، غير أن جهود البلاغيين في تلك الفترة اقتصرت على دراسة الصورة عند الشعراء بطرفيها التشبيه والاستعارة، وكانوا بهذا الصَّنيع يَخْنُقونَ ما في مثل هذه الصورةِ من طاقات تعبيرية، ويطفئونَ إشعاعاتها الإيحائيَّة النافذة بحثاً عن علاقة حِسِّية لا وجودَ لها، باستثناء عبد القاهر الجرجاني الذي اقتربَ كثيراً من إدراكِ طبيعةِ التشخيصِ الفنّي للمُجرَّدات فيه وتجسيدها في صورة مادية، مُخالفاً نُقَّادَ وبَلاغِيّي عصره الذي ظَلُّوا مُنْجَذبين إلى علاقةِ المُشابهة في الصورة الشعرية[4].

أما في العصر الحديث، فقد تعدّدت مفاهيم الصورة الشعرية وتنوّعت لدى النقاد العرب والعجم، إذ يعرّفها (فان) بأنّها "كلامٌ مشحونٌ شَحناً قوياً، يتألف عادة من عناصر محسوسة: خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعفيها فكرة وعاطفة، أي أنها توحي بأكثر من

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، 2002، ص65.

[2] العربي حسن درويش، النقد الأدبي الحديث مقاييسه واتجاهاته وقضاياه ومذاهبه، ط2، مكتبة النهضة، القاهرة، 1991، ص199.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص355.

[4] على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص66-68 (بتصرّف).

المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتُؤلِّف في مَجْمُوعها كُلًّا مُنْسجمًا"[1]، كما يعرّفها (ازراباوند) بأنها "ما يَنْقِلُ عُقدةً فكريةً أو عاطفيةً في لحظةٍ زمنية"[2]، أمَّا دي لويس فعرّفها بأبسط تعريف فقال بأنها "رسمٌ قِوامهُ الكلمات"[3].

ويعرّفها الرباعي بأنها "هيئةٌ تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة مُعبِّرة ومُوْحِية في آنٍ واحد"[4]، وهي أيضاً "تشكيلٌ لغوي، يكوِّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[5]، لذا فالشاعر يعتمد في هذا الرسم على خيَاله الذي "يتميّز بالقدرةِ على خلق أثرٍ موحدٍ مع الكثْرة، مثلما يتميزُ بالقدرة على تعديلِ سلسلة من الأفكار بواسطة فكرةٍ واحدٍ سائدة، أو انفعالٍ واحد مُسيطرٍ، في مرحلة واحدة متكاملة لا مراحلَ متعاقبة منفصلة"[6].

يُلحظُ مما سبق من تعريفات أنَّ الصورةِ الشعرية هي تشكيلٌ لُغوي يستند إلى الخيال لنقلِ فكرة وعاطفة، فمن خلالها نستطيع تجسيد الفكرة كاملة بكل أبعادها بعيداً عن الإطالة اللغوية.

وتكمن جمالية استخدام الصورة عند الشعراء في خلق صورةٍ جديدة لصور قديمة، أو من واقع مُعاش، مستندة إلى خيال خصب، باستخدام اللغة وأدواتها، وفي اختراق يشق الغبار الحسّي لمعرفة معلمٍ من معالم الجمال عند الشاعر، فهي رسم لإحساس الشاعر باستخدام ألفاظ اللغة، وتوظيفها في سياقات تناسب حالته الشعورية، وقد كانت الصور عند البحيري وفيرة كثيرة، ومثّلت عنصرًا من عناصر التشكيل الجمالي في شعره، مما يدلل على خصوبة إبداع الشاعر.

---

[1] روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي الحديث، ط1، دار المكشوف، بيروت، 1971، ص192.

[2] إحسان عباس، فن الشعر، ط1، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1959، ص90.

[3] سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي وآخرين، مراجعة: عناد إسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة، (121)، العراق، 1982، ص21.

[4] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، 1984، ص85.

[5] علي البطل، الصورة في الشعر العربي الحديث، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص30.

[6] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 2، دار التنوير، بيروت، 1993، ص63.

المبحث الأوَّل: مصادر الصورة في شعر حسن البحيري

تتعدد مصادر الصورة الشعرية التي يرسمها الشاعر وتتنوع، وتعتمد هذه المصادر في أغلبها على تفاعل الشاعر –الذي يمتاز بكونه فناناً مبدعاً موهوباً– مع بيئتِه وثقافتِه ومجتمعِه والطبيعةِ المحيطةِ به وخيالِه المُتَّقِدْ.

ويستمدُ الشاعر صورته الشعرية من تجربته الكاملة؛ فمن الصعب –عموماً– تحديد تجربة بعينها، أو حالةٍ ما، مصدرًا لصورة شعرية معيَّنة، إذ نجدُ في كثير من الأحيان التجارب التراثية والمعاصرة تتفاعل مع بيئة الشاعر وظروفه الذاتية منتجة صوراً شعريةً إما جزئية أو كليَّةً[1].

وقد تأثَّر الشاعر حسن البحيري بالكثير من العوامل المحيطة به التي ساهمت في إنتاجه ورسمه للصور الشعرية المختلفة في قصائده، وسنأتي على ذكر كلٍ منها وفق ما يلي:

أولًا – الطبيعة:

جعلَ البحيري –كغيره من أقرانِه الشُّعراء– من البيئة والطبيعة التي نَشَأَ فيهما فَضاءً رحباً لانفعالاتِه الوِجْدانِية، ومصدراً مُلهماً للصورةِ الشعريةِ التي تَزْخرُ بها قصائده، فأحالَهُما من جمادٍ صامتٍ إلى صورٍ ناطقةٍ مُفْعَمَةٍ بالحياةِ والحيويّة.

وكانت مدينة حيفا بطبيعتها وجمالها الساحرِ مثارَ عشقِ البحيري وشغفه، فاتحد جمال الأرض بإبداع خياله، فأنتج صوراً شعريةً انعكست فيها ذاته وكوامنه المتيّمة بحبها وحب وطنه، حيث "إن العودة إلى الطبيعة هي عودة إلى الذات"[2].

ففي مقطوعة "**قَمَر**"، نجد البحيري يرسم في أثناء جلوسه على السفح الشرقي "لجبل الكرمل" –الذي يبدأ من وادي الملح الذي يصب في نهر الأردن إلى شاطئ البحر الأبيض عند

---

[1] امتنان الصمادي، شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص114 (بتصرّف).

[2] خالدة سعيد، حركية الإبداع، د.ط، دار العودة، بيروت،1982، ص29.

حيفا وترتفع أعلى قممه 546م–[1] في مدينة حيفا صورة لقمر ليلة الجمعة 16 محرم 1362هـ، **فيقول**[2]:

بَعَثَ المُنــى فَهَفَـتْ إلى آفاقِهِ	**قَمَـرٌ أَطَلَّ من الغُيـومِ وَأَشْرَقَـا**
أَلَقَى على ماءِ الخَلِيجِ شُعَاعَهُ	**فَتَضَاحَكَ المَوْجُ اللَّعُوبُ وصفَّقَا**

يرسم الشاعر في هذه المقطوعة صورةً شعريةً مليئةً بالحيويةِ والحركةِ مستخدماً الأفعال الماضية (بعث، هفت، أطَّل، أشرقا، ألقى، صفَّقا)، وقد قدّم في هذا البيت النتيجة على المُسَبِّبْ، إذ إن انبعاث الأمنيات في الشطر الأول هو نتيجة للشطر الثاني؛ وهي إطلالة القمر من وسط الغيوم، ويدل هذا التقديم على شِدّة انْبِهار البحيري بهذا المشهد البديع الذي عكسه في شعره، فبدأ بذكر ما جال في صدره ثم أوضح سبب ذلك.

وفي البيت الثاني يرسم الشاعر صورة لحال المياه بعدما لامسها شعاع القمر، مستخدماً فعلاً مضارعاً (تضاحك) للدلالة على استمرارية الفرح المنبعث من هذا المشهد في نفسه، وقد جمع في هذه الصورة بين أفعال الحركة والصوت؛ لإحداث المشاركة الوجدانية وما لها من تأثير في قلب السامع.

وفي قصيدة "**بِرْكَة**"، يستمد البحيري صورة شعرية مستوحاة من الطبيعة، تتمثل في بركة ماء رائعة شاهدها في مدينة "عكا"[3]، **يقول في مطلعها**[4]:

لله بِــرْكَــةُ[5] مـــــاء	**بَعيدةُ الأَنْحاءِ**
كأنَّهــا بَعْضُ بَحْـــرٍ	**في جنَّةٍ غيناءِ**
مالت عليها غصونٌ	**معطارةُ الأفياء**

---

[1] انظر: بلادنا فلسطين، مصطفى الدباغ، دار الهدى للطباعة، كفر قرع، 2002، ص471.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص201.

[3] مدينة فلسطينية تأسست في الألف الثالثة قبل الميلاد على يد الكنعانيين، فتحها العرب سنة 16هـ، أوقفت زحف نابليون عام1799م. (انظر: محمد شراب: معجم بلدات فلسطين، دار المأمون للتراث، دمشق، 1987م، ص539.).

4 حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص197.

[5] بركة قصر بيضون في بساتين البهجة في عكا، حافتها مرصوفة بالحصباء في أشكال هندسية رائعة.

يبدأ الشاعر قصيدته بجملة تعجبيّة تعكس شدّة سحرِ هذه البركة الأخَّاذ وانبهاره بها، ثم يشرع في وصفِ اتساعها بألفاظ "بعيدة الأنحاء"، و "بعض بحر" ليوحي للقارئ أو المستمع مدى اتساع حجمها وامتدادها، ثمَّ شرعَ في وصف جمالها بتشبيهاتٍ استقاها من الطبيعة أيضاً، فيصفُها بالجنَّةِ ذات الغصون العطرة، فهو بذلك يرسم صورة حيَّة اشتملت على عناصر من الطبيعة.

وَتكْثُرُ في هذه الصورةِ حروفُ المدِّ؛ مما يوحي بشدةِ وقعِ جمال البِرْكَة في نفس الشاعر، فحروف المَدِّ تفسح المجال أمام نَفَسِ الشاعر؛ ليعبِّر عمَّا وقع في داخله عند رؤيتها، ثم يُنهي قصيدته بالألفِ والهمزة، فالألف تناسبُ مناجاته للطبيعةِ، والهمزةُ توحي بقوَّةِ العلاقة بينهما.

ثانيًا – الثقافة:

تعتبر الثقافة مصدراً مهماً في تشكيل الصورة الشعرية، وتعدّ عملية توظيف التاريخ واستحضار التراث في القصائد الشعرية أداة مساعدة في رسم الصور الشعرية وتوضيحها من خلال استدعاء الموروث الثقافي في ذهن المتلقي، بما يضمن ويحقق تفاعله واندماجه مع النصّ.

فالثقافة رافد من روافد الحقيقة، استخدم الشعراء رموزَها من شخصية أو حادثة أو معرفة ليستحضر السامع الصورة الغائبة، ويجري ذلك في نفسه مجرى القبول والاستحسان، ويُحدث المتعة في القول، والانبساط منه بالتعبير عن الحاجة والوظيفة المقصودة، ليجتمعا معاً أي الوظيفة والمتعة[1]، وقد دأب على عملية توظيف الروايات والأحداث والقصص التاريخية والتراثية في النصوص الشعرية عددٌ كبير من الشعراء المبدعين، ولا شكَّ أن البحيري كان أحدهم.

وقد كان الكتاب أنيس البحيري ورفيق عمره، يقضي معه نهارَه وليلَه، ولا يهجرُه مهما تكون الظروف، كما أنّه أجاد اللغتين العبرية والإنجليزية بخلاف لغته الأمّ، وترجم العديد من

[1] انظر: شفيع السيد، فن القول بين البلاغة العربية وأرسطو، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2006، ص297.

القصص والروايات لكتاب وأدباء أجانب، وهو ما أدّى إلى نمو معرفته وغزارة ثقافته وتنوّعها، وانعكس في صوره الشعرية المرسومة في قصائده[1].

ونجد ثقافة البحيري واضحة صريحة في قصيدته "**المجدُ المُضاع**" التي نظمها بحسرة وألمٍ على ضياع الأندلس، تلك البلادُ التي لم يَرَها لكنه شاهدَ آثارها الخالدة من خلالِ مُطالعته وقراءَتِه لكتابيّ "رحلة إلى بلاد المجد المفقود" و "رحلتي في الأندلس"، واستحضرَ الشاعر في هذه القصيدة أمجادَ العرب يوم كانوا فرساناً أعزَّة شجعاناً دَنَتْ لهم أقاصي البلاد من رومٍ وفرسٍ، قبل أن يُقْبَرَ مجدُهم وتَضِيعُ هَيبتُهم، **فنظم يقول**[2]:

أين بــكـــرٌ؟ ووائــلٌ؟ وتميــمٌ؟	**أين عبسٌ؟ وأين فارسُ عَبْسِ؟**
أين جُودُ الطائيّ؟ أيـــن قِـــراهُ	**يوم نُعْمى.. ويوم روعٍ وبؤسٍ؟**

يستحضر البحيري في هذين البيتين صورة العربي الشجاع، والفارس الكريم، كما أوردتها كتبُ التاريخ وحفظتها قصائد الشعراء بفخر واعتزاز، من شجاعة وقوة القبائل العربية كـ(بكر، ووائل، وتميم، وعبس)، وكرم حاتم الطائيَ الذي كان يجود بماله وطعامه في كل الأوقات، هذا المجد العربي الذي سُطّر في صفحات الماضي بعدما أضاع الخلف ما صنعه السلف، واستبدلوه بالجبن والهوان والاستكانة للأعداء.

استدعى البحيري أسلوب الاستفهام في صورته الشعرية التي يريد إيصالها إلى ذهن القارئ، لما يحمله هذا الأسلوب من معانٍ انفعاليةٍ تُوحي بالحسرةِ والألمِ على هذه المجد الضائع، "وظاهرة تكرار الاستفهام تعطي للقصيدة مجرىً متحركاً وصياغة متوثّبة"[3]، ويعزّز صورته باستخدام فن التخالف بين "نُعْمى" و "روعٌ وبؤس"، فكلمة "نعمى" مُضادها "ضيق" أو "افْتِقَار" أو "عَوَزْ" لكنه لم يذكر المضاد المباشر بل ذكر ما يسببه، وهو العيشُ في روعٍ وبؤس، واختتم قافيته بحرف "السين" المكسور الذي من أبرز صفاته الإصمات والصفير، فالإصمات يناسبُ

---

[1] صبحي عبيد، حسن البحيري – الشاعر الذي انتصرت فيه العبقرية على الحرمان، مرجع سابق، ص75، (بتصرّف).
[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص122.
[3] صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ط1، ص287.

الصمتَ أمام شدّة المصاب، أما الصفير فهو يفسح المجال أمام الشاعر لإخراج تنهيدة تحمل معها آلامه وحسرته، والكسرة ناسبت حال انكسار العرب وضياع مجدهم.

وفي قصيدة "**البلبل**"، يرسم البحيري صورةً لجمال "بركة سليمان العادل" في مدينة عكا، مستعيناً برموز تراثية للدلالة على شدّة بهائها وجمالها، **فيقول**[1]:

من كُلِّ ساقيةٍ كالنُّورِ صافيةٍ تَجُرُّ في منحناها عِطْفَ حَيْرانِ

كأنَّ نَثْرَ حَصَاها في قَرَارتِها تَرْصِيعُ "عامورٍ" أو تَطْرِيزُ "كَنْعَانِ"

يُشكّل الشاعر صورته الشعرية باستخدام التشبيهات، فيصوّر صفاء الساقية بالنور كناية عن العذوبة والصفاء، أما مجراها فيسلب العقول والألباب ويتركها حيرى تناظر نثر الحصى في قاعها منذهلاً من بريقه ولمعانها، وكأنما "عامور" –وهو إله عند الكنعانيين– هو من رصَّعها، فلقد اشتهر العاموريون بفن النحت على الصدف[2]، أو كأنها من دقة توزيعها مُطَرَّزةٌ بعناية فائقة كتلك التي اشتهر بها الكنعانيون، لاسيما التطريز باللون الأرجواني، الذي كان يستخلص من صدف الموركس الذي انتشر بكثرة على السواحل[3]، وهو في هذا النص يستحضر هذين الرمزين والمعنيين التاريخيين ليبيِّن شدَّة جمال هذه البركة يعمق الاحساس بتاريخ فلسطين العريق.

ثالثًا – الدين:

لم يخلُ شعرُ البحيري من إشاراتٍ أو ألفاظٍ لها ارتباط بالقرآنِ الكريم، أو الحديثِ الشريف، أو السيرةِ النبوية، طلبًا للإقناع، وجودةً في التصوير، وهي طريقةٌ جرت عليها عادة الشعراءِ لتحقيقِ الوَقْعِ والصَّدى في نفسِ المتلقي.

ونجد التأثرَ الديني واضحاً في العديد من قصائدِ البحيري، لا سيَّما في ديوانه "تبارك الرحمن"؛ الذي أساسُه نابعٌ من تأثرِهِ الدِّيني والروحاني، "فقد كان البحيري دائمَ القراءة للقرآن

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص99.

[2] عدنان جندي، الفن العموري، سلسلة تاريخ الفن في سورية، رقم2، مكتبة أطلس، دمشق، ص32.

[3] فليب حتي، تاريخ سورية وفلسطين، ترجمة جورج حداد عبد الكريم رافق، ط3، دار الثقافة للنشر، بيروت، ج1–ج2، 1958، ص102.

الكريم، ويكاد يكون حافظاً له لكثرة ما يقرؤه ويردِّده، كما أنَّه يختمه في شهر رمضان المبارك، ويطّلع على كتب التفسير المتعلقة به، وما جاء من بحوث تشرح آياته ومقاصده"[1].

يرسم البحيري في قصيدته "**النحل**" صورة شعرية للنحل وهي تسرح مبكرة طلباً للرزق وباحثة عن غذائها، ثمّ تعود إلى خليتها بعد كدٍّ وعناء، مُستقياً هذه الصورة من قول الله عز وجلّ في كتابه العزيز "**فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلاً**"[2]، فيقول[3]:

وإذا ما بكَّرتْ في سعيها	**قبل جرِّ الشمسِ ذيلَ الخُيلاءْ**
سَلَكَتْ للكسبِ سُبُلاً ذُلُلاً	**ثُمَّ آبتْ بَعْدَ جدٍّ وعنـــــــاءْ**

على صعيد الأصوات، أكثر البحيري في قصيدته من حرفي الباءِ والسين، فالباء يدلُّ على قوّة النحل وتحمّله، والسين يدل على سرعته ونشاطه، فيما ظهرت حروف المدِّ بشكلٍ أقل لأنها تؤدي إلى البطء والتراخي.

أما على صعيد الألفاظ في هذين البيتين فقد أكثر من الألفاظ الدالة على الحركة والنشاط (بكّرت سعيها، جرِّ، سلكت، آبت) لتناسبَ وصف نشاط النحل واجتهاده، كما استخدم حرف العطف (ثمَّ) –الذي يفيد التعقيب مع التراخي– للدلالة على طول مدة عمل النحل وسعيه لطلب الرزق.

وفي قصيدة "**رشأ**"، يستعير البحيري لرسم صورة جمال الرشأ وهي الغزال –الذي سلبه عقله من شدّة جماله– شخصيةً من القرآن الكريم مشهورة بالسحر، وهي الملك "هاروت" الذي ورد ذكره في القرآن الكريم في قول الله تعالى "**يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ**"[4]، واصفاً جمال عيون الـ"رشأ" وكأن سحر هاروت قد استتر فيهما، **فيقول[5]:**

نظـــــراتهُ وسهامُهَـــــا	**وعيونُه ذَاتُ الحَـــــوَرْ**

---

[1] صبحي عبيد، حسن البحيري – الشاعر الذي انتصرت فيه العبقرية على الحرمان، مرجع سابق، ص75.

[2] سورة النحل، آية 69.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص421.

[4] سورة البقرة، آية 102.

[5] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص38.

أم ذاكَ من هاروت سحـــ ـــرٌ في لواحظه استتر

يرسم البحيري صورةً لجمالِ عُيونِ الرشأ الحوراءِ المستديرة، مشبهاً نظراتها (غير محسوسة) بالسهام التي تخترق القلب (وهي صورة محسوسة) فتتملكه، ويتساءل مستخدماً الأساليب الإنشائية ولا سيَّما الاستفهام ليولِّدَ نغمة حوارية، وتفاعلاً يتناسب مع حالته الانفعالية، ووجدانه الذي سحره هذا الجمال تتطلب ذلك، فهذه العيون فاتنة تسلب العقول وكأن سحر الملك هاروت توارى في لواحظها.

رابعًا – البيئة الوطنية:

تناول الشعراء على مرّ الأزمان صورة الوطن في قصائدهم، وأفردوا له مساحة كبيرة في نصوصهم الشعرية، تغنّوا فيها بجماله وبعظمته وبحبه وبالمفاخرة به، وغيرها من الموضوعات والمقاصد الشعرية، وعلى ذات النهج سار البحيري –ككل الشعراء الفلسطينيين– حاملاً هموم فلسطين المسلوبة في قلبه، وأفرد لها مكانة عظيمة كبيرة في قصائده ودواوينه الشعرية.

أدرك البحيري منذ طفولته الخطر الذي يتهدَّدُ وطنَه، فقد نَما وترعرعَ في مجتمعٍ متحرِّكٍ مُتوقِّدٍ يبحثُ عن طريق الخلاصِ من الانتداب، فكان يقرأ ويردِّد مع الجماهير شعر إبراهيم طوقان، وعبد الرحيم محمود، وعبد الكريم الكرمي وغيرهم من الشعراء الذين رفعوا أصواتهم بالكلمة لتواكب الرصاصة في المعركة، ومن هنا شقَّ البحيري مجرَاه وعبَّدَ طريقَه ليتسنَّمَ مكانتَه، ويأخذَ مكانَه في كوكبةِ أعلامِ الكلمةِ في فلسطين، وقد تشكّلت مفاهيمه الوطنية من إيمانه بحق شعبه، والتزامه بتراثه وماضيه وتاريخه وتعاليم دينه[1].

ورسم البحيري العديد من الصور الشعرية لفلسطين وما تمرُّ به من خطوب وأحداث ووقائع، ونجد ذلك في مقطوعته "**مولد ثورة**" التي يرسم فيها صورة ثورة الفلسطينيين على "قرار التقسيم" الصادر عن الأمم المتحدة عام 1947م، **فيقول**[2]:

يا "صخرةَ الأقصى" و "معراجَ الهُدى" أغْــرَتْ بأهليكِ الخُطُوبُ سَفِيهَهَا

[1] انظر: هارون هاشم رشيد، مدينة وشاعر حيفا والبحيري، مرجع سابق، ص183–185.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص50.

قُولــي لـ"صهيونيــــة" مَأْفُـونـــةٍ		سحبتْ على ذيلِ التغطرسِ تيهَهَا

اليـــومَ قَــدْ وُلِــدَتْ بأرضـي ثـــورةٌ		مَـــا أبْصرتْ عيُنُ الزمانِ شبيهَهَا

يبدأ الشاعر رسم صورة الثورة في فلسطين باستخدام أداة النداء "يا" للدلالة على قرب المسجد الأقصى المبارك من قلبه، وينوّعُ في الأساليب الإنشائية مستخدمًا أسلوب الأمر للتعبير عن انفعالاته الداخلية المليئة بالغضب والثورة كحال أبناء الشعب، ويستخدم التقديم والتأخير في البيت الأوّل مقدّماً لفظ "بأهليك" على "الخطوب" للتعظيم.

وعلى صعيد المفردات، استقى البحيري ألفاظ القصيدة بتأثير من البيئة الوطنية الدينية (صخرة الأقصى، معراج الهدى، صهيونية، ثورة)، وقد نوّع في استخدام الأفعال ما بين الفعل الماضي (أغرت، سحبت، ولدت، أبصرت)، وفعل الأمر (قولي)، ليرسم صورة مفعمة بالحركة تعبّر عن انفعالاته، أما على صعيد الحروف فقد أكثر من استخدامه للحروف (خ، ب، ء، غ، ص، ط، ع) وهي حروف قوية تناسب مقام التحدي والثوّرة، لتعبر عن وجدان الشاعر، كما يحدد موقف الأنا من الآخر، وقد عبَّر عن موقفه من "أهليك" وهم الأنا المقبول الذين نسب الأرض إليهم، ومن "الصهيونية" وهم الآخر المرفوض القائم على التغطرس.

وفي قصيدة "**وطني**"، يرسم البحيري صورة لوطنه المسلوب، فهو كجرح غائر في شغاف قلبه، لا طبيب يداويه ولا نهاية لنزفه، **فيقول**[1]:

أيا وطني، وأنتَ عزاءُ نفســي		**على يأسٍ به دجتِ الخُطوبُ**

حملتُكَ في شِغافِ القلبِ جُرْحاً		**له في عمقِ أعماقي نشوبُ**

بعيدَ الغَــوْرِ ليسَ لـهُ طبيبُ		**وليس لنزفِهِ أبــدًا نُضــوبُ**

يبدأ الشاعر قصيدته بحرف النداء "أيا" وهو حرف يستخدم لنداء البعيد، وقد استخدمه للدلالة على بُعدِ الوطن عنه على الرغم من أنه في حدوده موجود؛ لكنّه محتلٌ من قبل الأعداء،

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص273.

وهذا ما يجعله بعيداً عنه، ويرسم صورة شعرية لحاله وهو يحمل همَّ وطنه وكأنه مصابٌ بجرحٍ غائرٍ في شغاف قلبه، فيفيض دمه بلا توقف ولا يجد طبيباً يعالجه وينهي نزيف جرحه.

ويستقي البحيري الألفاظ الدالة على مأساة وطنه (عزاء، يأس، دجت الخطوب، جرحًا، عمق أعماقي، بعيد الغور، نزف)، وهي توضح شدة ومرارة المعاناة التي يعيشها وتشتعل في صدره، واستخدم حرف "الباء" في قافيته –وهو حرف انفجاري قوي– للدلالة على شدّة المأساة، وهو بذلك يرسم صورة مؤلمة تصل إلى ذهن المتلقي وتلامس وجدانه.

خامسًا – القومية العربية:

برزت النزعة القومية في الشعر العربي المعاصر على نحو واضح من الشعر القديم الذي برزت فيه النزعة إلى القبيلة ومفاخرها ومآثرها على نحو جلي، بينما كانت القومية العربية محصورة في مواطن محدودة، لكن شعراء العصر الحديث تفاعلوا مع الأحداث والخطوب التي أَلَمَّتْ بالأمة العربية؛ الأمر الذي دفعهم لنظم القصائد في المآسي والآلام التي أصابتها وهزّت قلوبهم وأعماقهم كضياع الأندلس وفلسطين والاستعمار والتقسيم، وبدأت هذه النزعة القومية تبرز مع كل خطر يُحدِقُ بالعرب، مُسْتَذْكِرِين أمجادَهم وماضي أَسْلافِهم بحسرةٍ وألم.

وقد كان البحيري من الشعراء الفلسطينيين الذين عبّروا عن تضامنهم وشعورهم حيال ما تمرُّ به الأمّة العربية من أحداث وخطوب، ولم تشغله مأساة وطنه عن التفاعل مع قضايا الأمّة في أي وقت وحين، وكان يستدعي هذه النزعة القومية في رسم صور شعرية في قصائده، من ذلك ما رسمه في قصيدته "**جهاد لبنان**" لفصائل المقاتلين، وهي تثور لدماء طفلٍ قتله المحتلُّ الفرنسي، **فنظم يقول**[1]:

صوتٌ سَرى للعـــربِ من لبنــــان	**أنْ هبَّ يَدْفُعُ غَارةَ العُدوانِ**
صوتٌ سَــرى والشَّرقُ رَدَّدَهُ صَــدىً	**فاهتزَّ منه مَغَاربُ الأَكْوانِ**
نــــادى فَلبَّتْهُ الفصائــلُ سُرَّعـــــاً	**فَهَفَتْ قَوَاصٍ للوغَى ودَوَانِ**

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص323.

يبدأ البحيري صورته الشعرية بلفظي "صوت" و "سرى" للدلالة على سرعة انتشار خبر هذه الثورة في الأرجاء العربية والغربية، فالصوت هو من أقصى السرعات التي يعرفها الإنسان، واختار لفظ "سرى" دون غيرها من الألفاظ الدالة على نفس المعنى مثل "يسير، يذهب" لأنها تناسب سرعة الصوت، وقد أجاد في هذا معتمداً على مبدأ الاختيار والتوزيع، ويستخدم الشاعر التكرار "صوت سرى" في مطلع البيتين الأول والثاني، لتأكيد سرعة انتشار نبأ الثورة في أرجاء الأرض، ويستخدم حرف العطف "الفاء" الذي يفيد التعقيب السريع دون إبطاء أو تراخٍ، وهو بهذا يرسم صورة شعرية متكاملة في التعبير عن الثورة المندلعة في لبنان.

ويعزّز الشاعر هذه الصورة الشعرية باستخدام أفعال الصوت والحركة (سرى، هبَّ، يدفع، سرى، ردَّد، اهتزَّ، لبَّته، سُرَّعا، فهفت) وهي أفعال تدل على السرعة والحيوية والانتشار وتناسب الصورة الشعرية التي يحاول الشاعر أن يرسمها للثورة في ذهن القارئ.

وفي قصيدة "**قَوْمِي**"، نجد البحيري يرسم صورة شعرية يُظهر فيها فخره واعتزازه بانتمائه إلى الأمّة العربية، **يقول في مطلعها**[1]:

وَلَوْ كان قَوْمِــي هُجَّداً لَأَفَقْتُهُــمْ ولكنْ لَهُمْ طَرْفٌ على المجدِ ساهرُ

ترى النَّاسَ والأيَّامَ تَخْضَعُ خُشَّعاً إذا منهمُ أَوْمَــى إلى الدَّهــرِ آمِرُ

يشرع الشاعر في استخدام أسلوب الشرط "لو" التي تفيد امتناع لامتناع، ليؤكد أنَّ قومَه ليسوا نياماً أو غافلين، ثمَّ يُتبعه بأسلوب الاستدراك مستخدماً "لكن" زيادةً في التوكيد على أمجاد قومه.

وعلى صعيد الأصوات، غلبت الأصوات القوية للحروف (ج، ك، ق، ت، ط، ض، خ، ع، د، ر) في هذه القصيدة لتناسب حالة الفخر والاعتزاز التي يتحدث عنها الشاعر، معززاً ذلك بانتقاء الألفاظ الدالة على ذلك وهي (طرفٌ ساهر، المجد، أومى آمر) فهي ألفاظ تحمل في معناها القوة والبأس.

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص333.

يتبيّن مما سبق أن مصادر الصورة عند الشاعر متنوّعة، وأنّه استمدها من ظروف بيئته وثقافته، وممّا يحيط به من ظروف وعوامل، وكانت تلك المصادر في أغلبها ثقافة تراثية أصيلة عمّقت صورته وزادتها جلالاً وقداسة.

المبحث الثاني: أنماط الصورة البيانية في شعر حسن البحيري

تتعدد أنماط الصورة البيانية عند حسن البحيري وفقاً لحالته النفسية أو المواقف الانفعالية أو طبيعة المناسبة التي ينظم فيها قصيدته، وليس هناك نمط معيّن يلتزم الشاعر به؛ بل إنّما يكون مُنطلقه السياق وتجربته ومهاراته.

وقد استخدم الشاعر البحيري في قصائده أنماطاً بيانية مختلفة في رسمه للصورة الشعرية، جاءت على النحو الآتي:

1. **التشبيه:** وهو "استدعاء طرفين، مشبهاً ومشبه به، واشتراكاً بينهما من وجه، وافتراقاً من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقية، ويختلفا في الصفة، أو بالعكس"[1]، وأركان التشبيه أربعة هي (المشبّه، المشبّه به، أداة التشبيه، وجه الشبه).

اعتمد البحيري على التشبيه في بناء صوره الشعرية، لما فيه من ارتباط بانفعالات الشاعر وحالته النفسية، "فالصورة التشبيهية تعاملٌ مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب الفكرية، ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي"[2]، ومن الأمثلة على ذلك في شعره قوله في قصيدة "**ماس**"[3]:

فَكأنَّ ما أَبْقَتْهُ أَصْوَابُ الحَيَا ... مَاسٌ بأطْراف الغُصُونِ تَعلَّقَا

يرسم البحيري في هذه القصيدة صورة بديعة لقطرات مطرٍ روت الغصون والزرع بعد شوق وانقطاع، ثمَّ انحسرت الغيوم كاشفة عن قمرٌ منير أرسل شعاعه على الأغصان، فتألّقت قطرات الماء المتعلّقة بها وكأنّها قطع ماسٍ كريمة تسلّبُ الألباب، والمشبّه في هذا البيت هي

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق وتعليق، نعيم زرزور، ط2، دار الكتبة العلمية، بيروت، 1987، ص332.
[2] فايز الداية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 1996، ص72.
[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص195.

قطرات المطر المتعلّقة بالأغصان، والمشبّه به هو (الماس)، وأداة التشبيه قوله (كأنَّ)، ووجه الشبه بينهما هو التلألؤ واللمعان، والصلة بين الصورتين حسّية بصرية، وقد استخدم الشاعر في هذا البيت التشبيه المرسل "وهو الذي يتحدد بذكر أداة التشبيه، وهو "أبسط أنواع التشبيه وأقربها إلى الذهن وأسهلها على التقبل"[1]، مما يوحي بالحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر وما بها من راحةٍ وطمأنينة أفسحت له المجال ليعبر باسترسال عن الصورة الماثلة أمامه.

وفي موطن آخر، يقول البحيري في قصيدته "**أميرة الأشجار**"[2]:

والعيشُ صَابُ مَرَارِهِ في كَأسِـــــهِ   والعُمْـــرُ في دُوَّامَةِ الإعْصَارِ

وجوى شُجُونِي في مَوَاجِعِ غُرْبَتَي   إيقَادُ جَمْرٍ واحْتِـــزازُ شِفــــارِ

يصف البحيري في هذه القصيدة حال صديق يقضي حياته وحيداً بعيداً عن صديقه، يتجرّع مرارة العيش بأسى وأيام عمره تنقضي ويعتصرها الزمان، وألم همومه وأفكاره في غربته تحرقه كمن يقف فوق الجمر، وتمزّقه وتقطّعه كما شفار السكاكين ونصالها.

والمشبّه في هذه الصورة هو حالة الشاعر النفسية من ألم وشجون يعيشها في غربته بعيداً عن وطنه، والمشبه به –الحِسّي– هو الجمر وشفرات السكاكين والسيوف، فيصوّرُ ما هو معنوي بما هو حسّيّ ليوصل للقارئ ما يجول في صدره من ألمٍ وأسى على فراق وطنه، وهذا الضرب من التشبيه هو التشبيه البليغ وهو "ما حذف منه الأداة ووجه الشبه، حيث يعدّ من أعمق أنواع التشبيه لأنّه يقوم على ادّعاء أن المشبه هو عينُ المشبهِ به دون تمييز أحدهما عن الآخر بصفات معيّنة"[3]، وإذا تتبعنا حالة الشاعر النفسية نجدُ أنّه قد استخدم التشبيه البليغ ليتناسب مع حالته النفسية المتألمة التي تقتضي منه أن يعبّر عمّا يجول في خاطره بأسرع وقت لعدم قدرته على الصبر والتحمّل، فالشاعر يوجز في صورته لأنه "قد يختصر في مقام سريع يتطلب عطاء فنياً لظروف اجتماعية خاصة، أو ينفثُ ما في صدره ولا يصبر عليه"[4].

---

[1] محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000، ص178.
[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص36.
[3] محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مرجع سابق، ص186.
[4] فايز الداية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص73.

وفي تشبيه آخر، يقول البحيري في قصيدته "**نَجْم**"[1]:

فَكَأَنَّما وَجْهُ البُحَيْرةِ صَفْحَةٌ   مِنْ فِضَّةٍ.. والنُّورُ خَطٌّ مِنْ ذَهَبْ

يرسم البحيري في هذا البيت صورة لانعكاس ضوء القمر على ماء بحيرة طبريا من أقصى البحيرة إلى أدناها، حتى أضحت من شدّة بريقها وضيائها قطعة من فضة ونور القمر شعاع ذهبي ينعكس عليها، والمشبّه هنا هو سطح البحيرة والمشبه به صفحة من فضة وأداة التشبيه (كأنما) وقد حذف وجه الشبه تاركاً للقارئ فرصة إعمال خياله وأن ويسرح بعقله لتحديده والتعرّف إليه، والتشبيه في هذا البيت هو تشبيه مُجمل وهو "التشبيه الذي يحذف منه وجه الشبه، وتعليل الحذف أن وجه الشبه يحد من دور المتلقي ومن إمكانية إيجاد تأويلات أخرى تزيد من شاعرية الصورة وإيحاءاتها"[2]، ونستطيع أن نتوصل إلى حالة الشاعر النفسية التي كانت في هذا الموضع على درجة من السكينة والطمأنينة وراحة البال في أحضان الطبيعة من خلال استخدامه لهذا النوع من التشبيه الذي عوّضه عن حذف وجه الشبه فيه بعطف تشبيه آخر عليه في قوله "والنُّورُ خطٌّ من ذهب"، فالمشبّه هو نور القمر الذي يلامس سطح البحيرة والمشبه به هو الذهب وأداة التشبيه قوله (كأنّما) في مطلع البيت.

وفي موطن آخر، استخدم البحيري عدة تشبيهات متراكمة ليرسم صورة شعرية بليغة، فيقول في قصيدته "**النجوم**"[3]:

وَمثْلَ الفَرائدِ في سِمْطِهـــا   وَمثْلَ الحُليِّ على نَحْـــرِها

وَمثْلَ الونيَّةِ[4] في حَوْطها[5]   إذا هي شُدَّتْ على خَصْرِها

---

1 حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص197.

2 محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مرجع سابق، ص182.

3 حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص444.

4 الوَنِيَّة: الدُّرة.

5 الحَوْطُ : خَيْطٌ مفتولٌ من لونين وأحمر وأسود فيه خَرزات وهلالٌ من فضَّة يُشَدُّ على وَسَط حامله لئلا يُصاب بالعين، المعجم الوسيط – مادة (حَ . وَ . طَ).

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن النجوم التي أبدع الرحمن خلقها ونَثَرها في أرجاء هذا الكون لتزيّن السماء، وترشد الحيارى، وتهدي الهائمين الباحثين عن الهداية والرشاد، فيرسم البحيري لها صورة بليغة باستخدام عددٍ من التشبيهات المتتالية، فشبّهها بجوهرة ثمينة تتوسط العقد، وشبّهها بالحُليّ التي تتزيّن بها المرأة وتضعها على صدرها، وشبّهها بالدرَّة التي تتوسط الحزام الذي يردّ عين الحسّاد عند شدّه على الخصر، حاذفاً وجه الشبه في الصور السابقة ليترك المجال أمام خيال القارئ لتأويله والتعرّف إليه، وقد تناسب توالي هذه التشبيهات مع مقام التفكّر في ملكوت الله وخلقه؛ إذ إن عملية التفكّر والتدبّر عملية ممتدة تحتاج إلى إمعان وتأمل.

2. **الاستعارة:** هي "استعمال اللفظ في غير ما وُضع له، لعلاقة المشابه بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيهًاً مختصراً لكنّها أبلغ منه"[1].

ويري السكاكي أن الاستعارة تقوم على دعامتين أساسيتين هما: التجاوز الدلالي، والتشابه، ولا يحقق أحدهما بمفرده صورة استعارية[2].

وتبرز القيمة الجمالية للاستعارة في كونها تنقل الحالة الشعورية للشاعر من خلال خلقه لصور غير مألوفة في سياق القصيدة، وتكون قائمة على تركيب لغوي بعلاقات جديدة بين أطراف الجملة، فعلاً وفاعلاً ومفعولاً وشبه جملة وصفة وحالًا ومبتدأ وخبرًا[3]، وهذا ما وجدناه عند البحيري في قصائده المختلفة، حيث كانت الاستعارة نواة الصورة الكلّية في شعره، وقد كانت قصائده غنيّة بالاستعارة المكنية أكثر من غيرها من الاستعارات الأخرى، لا سيّما الاستعارة المكنية التي يكون غرضها التشخيص، ومردُّ ذلك وتفسيره يعود إلى سعي البحيري تصوير المشاهد غير الحسّية بمشاهد حسّية ليقرّب الصورة الشعرية إلى ذهن المتلقي ووعيه، ومن الأمثلة على ذلك قوله في قصيدة "**البلبل**"[4]:

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط12، د.ت، ص303.

[2] محمد صلاح أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، دار المقداد للطباعة، غزة، 2007، ط1، ص278.

[3] انظر: فايز الداية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص114.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص100.

وللزنـــابــقِ أنفـــاسٌ يُـــورِّجُهـــا **طيبٌ ســـرى نفْحُـــهُ من خُلْدِ "رِضْـــوانِ"**

تذوبُ شمسُ الضُّحَى في مَائِها أَلَقاً **ما الماسُ لو ذابَ في صِهْرِيج عِقْيَـانِ؟!**

يرسم الشاعر صورة غير مألوفة للزنابق –وهي خبر مقدّم للتخصيص والأهمّية– التي هي المحور الأساس الذي تدور حوله صورته الشعرية، مؤخّرًا اللفظ المستعار –المبتدأ– الأنفاس وهي لفظٌ خاص بالكائنات الحيّة على سبيل الاستعارة المكنية التي تعرّف بأنها "ما حذف فيها المشبّه به أو المستعار منه، وَرُمِزَ له بشيءٍ من لوازِمه"[1]، فقد جعل من الزنابق كائناً ذا أنفاس عطرة، حاذفاً المستعار منه وهو الكائن الحي، ومبقياً على صفة من صفاته "التنفس"، فهذه الاستعارة لمشهد من مشاهد الطبيعة الصامتة عند البحيري التي جعل فيها من الزنابق إنساناً بغرض التشخيص ليقرّب للقارئ ما يجول في خاطره من اندماج مع عبق الزنابق وانغراس في حضن الطبيعة؛ إذ إنّه يعبر عن شعوره تجاهها، فهي في نظره إنسان يشاطره الحياة.

ويقول في قصيدته "**تركتُكِ للأيام**"[2]:

أَزَهْـــــوُكِ بالحسنِ اليتيمِ يقودُنـــي **ضليلَ هوىً لم أدرِ في مَهْمَهي دَرْبي**

وما الحُسْنُ إلا صُورَةٌ من تَوَهُّـــمِ **تُخَطِّطُهُمَا أيدي الخَيالِ علـى قَلْبِـــي**

صورة بارعة يرسمها البحيري لجمال محبوبته جاعلًا من الاسم (زهوكِ) محور الصورة مضيفاً إليه شبه الجملة (بالحسن) ومتبعاً له بالصفة (اليتيم)، مبتدأ بجملة استفهامية (أزهوكِ) لغرض التعجب مضيفاً للمبتدأ (زهو) ضميراً دالًّاً على المحبوبة، جاعلاً منها أساساً في المسند، فيجعل من العمدة الثاني (يقودني) وهو المسند إليه (خبر المبتدأ) لفظاً استعارياً مقتبساً من وحي خياله لشبه الجملة، فينسج علاقة اعتباطية بين عناصر الجملة (الحسن اليتيم) وهو أمر ذهني مشخصاً له بقوله (يقودني) لتقريب ما يجول في خاطره إلى ذهن القارئ، فيجعل من الحسن إنساناً دالاً ومرشداً على سبيل الاستعارة المكنية، فهذا الحسن اليتيم الذي لا دليل لي غيره هو مرشدي ومنجدي من الضياع في صحراء الحب.

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم البيان، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ص176.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص233.

ثم يكمل صورته لهذا الحسن في البيت الثاني مستخدماً أسلوب القصر ليقطع الشك باليقين، فهذا الحسن ما هو إلا صورة متوهمة خطت بأيدي الخيال على قلبه دلالة على بعد الحبيبة منه، فقد أصبحت خيالاً يلامس القلب، وصورة محفورة في القلب بأيدي الخيال، فينسج علاقة غير مألوفة بين أجزاء الجملة الفعلية مستعيراً الفاعل (أيدي) التي هي جزءً من أجزاء الإنسان ونسبها للمضاف إليه وهو (الخيال)، مع حذف المستعار منه فهي استعارة مكنية صوّر فيها ما هو غير حسي بما هو حسّي بغرض التشخيص.

ويقول في قصيدته "**أقوى من الموت**"[1]:

أنا صوتُ الضَّميرِ يَجْهَرُ بالحقِّ	**فَيُصْغِي إليهِ كُلُّ ضَمِيرِ**

تتكون هذه الصورة من شبكة علاقات اختيرت ألفاظها بعناية، فيرسم صورة للأنا والآخر، مختاراً لفظ "الضمير" الذي يرتبط في ذهن السامع بأنّه مصدر الخير في داخل الإنسان والمراقب على أعماله، وقد تناسب لفظ "الضمير" مع لفظ "الحق" لأنهما انعكاس لمعاني الخير والرشاد، ثمّ يحدد موقفه من الـ"أنا" علنًا فهو الضمير المتكلم المعلن للتحدي، والجميع أمامه منصتون، ناسجاً شبكة من العلاقات غير المألوفة بين (الضمير) و (يجهر ويصغي)، مستخدماً الاستعارة المكنية في لفظيه (صوت) و (يصغي)، إذ استعارهما من الإنسان –وهو المشبّه به– للضمير وهو المشبّه، حاذفاً المُشبَّه به ومُبقيًا على صفتيه على سبيل التشخيص.

ويقول في قصيدة "**أنتِ**"[2]:

يا طَلْعَةً أَبْهَى من الــ	**ــــقَمَرِ المُنِيرِ إذا تَبَدَّى**
لَوْلاكِ ما غَنَّى النَّسيمُ	**ولا تَشَاكى الطَّيرُ وَجْدَا**

والاستعارة في هذه الأبيات هي استعارة مكنّية فقد حذف المشبّه به وهو (الإنسان) وصرّح بالمشبه وهو (النسيم / الطير)، وقد جاء لفظ الاستعارة في قول الشاعر (غنّى / تشاكى)،

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص221.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص34.

إذ رسم صورةً للنسيم كأنّه إنسان يتغنّى بجمال محبوبته وبهاء طلعتها، والطير يغرد بأهازيج حزينة شاكياً ما في وجده من لوعة على بعد المحبوبة، والصفتان هنا على سبيل التشخيص.

وفي قصيدته "**غصونُ السلام**"[1]:

فتزهرُ فيكِ غُصونُ السَّلامِ   وَيَبْسُمُ في ظِلّها الزَّنْبَقُ

والاستعارة في هذا البيت هي استعارة تصريحية والتي هي "ما صرّح فيها بلفظ المشبه به، أو استعير فيها لفظ المشبّه به للمشبّه"[2]، إذ حذف لفظ المشبّه وهو (**تَفَتْحُ**) واستعار له لفظ "التبسّم" من الإنسان، مُصوّراً تفتح الزنبقة في فصل الربيع بابتسامة الإنسان حينما يكون سعيداً، وفي صورته الشعرية دلالة على الأمن والأمان في ظل السلام.

وفي قصيدته "**القدس والأقصى**"[3]:

لو كانَ للأَرْضِينِ أَنْ تَسْعَـــى بِمـا   فَعَلَ الأَسَى فيها بِحَدِّ سِلَاحِهِ

لَسَعَتْ إليكَ "القدسُ" تَحْمِلُ عُمْرَها   ليلًا تناءَى عنه فجرَ صباحِهِ

والاستعارة هنا في الشطر الثاني من البيت استعارة تصريحية، حيث شبّه الأعادي بـ"الأسى"، وحذف المشبّه وهو الأعادي وصرّح بالمشبه به وهو الأسى، ليوصل للمتلقي حقيقة هؤلاء الأعداء الذين عاثوا في الأرض الفساد والخراب والدمار.

وفي قصيدته "**دمعٌ في ربيعِ الكرمل**"[4]:

وصِلَالُ الأَحْقَادِ مُدَّتْ إليهِ   في سِلالِ الأَزْهَار مِنْ أَخْدَانِهِ[5]

يستخدم الشاعر في هذه القصيدة الاستعارة التمثيلية "التي تقوم على استعارة تركيب لتركيب آخر، وجه الشبه فيهما منتزع من عدّة أمور"[6]، فيرسم من خلالها صورة شعرية

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص79.

[2] عبد العزيز عتيق، علم البيان، مرجع سابق، ص176.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص226.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص191.

[5] أخدان: أصدقاء.

[6] محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مرجع سابق، ص208.

لاعتداءات اليهود على جبل الكرمل في حيفا بالأفاعي التي تنفث حقدها المخفي وتمدّه على هيئة سلال الورد التي يتبادلها الأصدقاء والخلّان تعبيرًا عن محبّتهم.

3. الكناية: هي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له باللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه فيجعله دليلًا عليه"[1].

وتعتمد الصورة الكنائية على إدراك عميق لسياق القصيدة، كما تتبدى الصلة بين المباشر من الدلالة، وما هو مجاور لها، لذلك فإن الكناية في بعض مواضعها تعتمد في فهمها على حجم المعرفة والإلمام والإدراك بالثقافة لدى المتلقي، كما أنَّها تستعين في أغلب صورها على المحسوسات ومن ثم تسعى بعد ذلك إلى بلوغ أبعادٍ حسيّة أخرى في الدلالة الأبعد أو الوصول إلى القيم المجرّدة، لذلك فإن الكناية تبدو صعبة المنال عند تأمل جزئياتها مقارنة بالتشبيه، والاستعارة؛ إذ إنها تندمج في الكلام والتركيب اللغوي ويظلُّ السياق هو الكفيل بإضاءتها على نحو أساسي[2].

وقد استخدم البحيري الكناية في قصائده لتكوين صوره الشعرية ليصل من ورائها إلى أبعاد ودلالات حسّية أخرى في ذهن المتلقي ووعيه، ومن الأمثلة على ذلك في قصائده قوله في قصيدته "**نجوى**"[3]:

ماذا وراء الموتِ، هل صَخَبٌ كهذا المُعْتَرَكْ؟

فالكناية هنا في كلمة "مُعْتَرَك" ويقصد بها "الحياة" لأن الاعتراك ملازمٌ للحياة، في هذه الصورة يتساءل الشاعر في جدلية بين الموت والحياة، وبين العالم السفلي والعالم العلوي معبّراً عن الموت بحقيقته وعن الحياة بالمعترك، فهنا يُكنِّي الشاعر عن موصوف لا ينفك عنه وهو "الحياة".

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص57.

[2] فايز الداية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص143-153 (بتصرّف).

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص88.

ويقول في قصيدته "**القدس والأقصى**"[1]:

يا رَابِضاً في "مِصرَ" يَرْقُبُ زَوْرَقاً   للغيبِ ضَلَّ على يَدَيْ مَلَّاحِهِ

فالكناية هنا في كلمة "رابضاً" ويقصد بها "ملكَ مصر" الذي بقي جالساً مكانه، ملتصقاً بعرشه، لا يتحرك لنصرة فلسطين رغم المجازر والمآسي التي تحدث فيها خشبة زوال ملكه، فهنا يُكنّي الشاعر عن موصوف هو "الملك" بلفظ لا ينفك عنه وهو الربوض والالتصاق بالعرش حتى الوفاة.

وفي قصيدته "**المسجد الأقصى**"[2]:

وتحتَ بَرْدِ ضِلالِ "الأَرْزِ" رَبُّ طِلىً   خُمُورُه من دماءِ الشعبِ تُعْتَصَرُ

ويُكنّي الشاعر في هذا البيت عن دولة "لبنان" بلفظ "الأرز"، وهي الشجرة التي تشتهر بها البلاد وهي رمز موجود في علمها، فكنّى الشاعر عن موصوف وهو اسم الدولة بلفظ دالٍ عليها معروف في ذهن ووعي المتلقي.

ويقول في قصيدته "**رسالة**"[3]:

بَعَثْتُ الأَمَاني بِرِيحِ الصّبَا   تُبلّغُ فَاكِ عِذَابَ القُبَلْ

يرسم البحيري في رسالة يبعثها إلى محبوبته صورة شعرية تعبّر عن شدة شوقه إليها، مستعيناً بألفاظ (الأماني، ريح الصبا، تبلغ، القبل) وهي ألفاظ عن صفة الشوق كنَّى بها الشاعر ليعبّر عن شوقه الكامن في صدره تُجاه محبوبته.

وفي قصيدته "**لا يطفئون الشمس**"[4]:

وَلنَـا إلى مَهْدِ المَعَالِي مَعْـرَجُ

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص226.

[2] حسن البحيري، الأُثار الشعرية، ج2، ص67.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص44.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص74.

وَلَهُمْ إلى وَهْدِ الأَحِضَّةِ مَوْضِعُ

يرسم الشاعر في هذه القصيدة صورة لعلو الشرق وعليائه وانحطاط الغرب وذله، واصفاً مكنياً عن العلياء والمجد والرفعة "بمهد المعالي" وعن الوضاعة الدنو والذل "بوهد الأحضة، فقد كنى بهذه الألفاظ عن مبتغاه ليؤكد ما يريده في نفس المتلقي.

ويقول في قصيدته "**لا يطفئونَ الشمس**"[1]:

يا عَائداً والمَجْدُ فوقَ جَبِيْنِه	**إِكْلِيلُ غَارٍ بالشَّذا يَتَضــوَّعُ**
والنَّصرُ في يُمناهُ خَافِقِ رَايةٍ	**بَاتَتْ على هَامِ اللَّيالي تُزْرَعُ**

أراد الشاعر في هذين البيتين إثبات صفة المجد والرفعة وصفة القوة والبأس للممدوح، فلم يعبر عن ذلك بصريح اللفظ إنّما لجأ إلى الكناية، فنسب صفة المجد إلى جبينه، وصفة النصر إلى يمنيه، وهذه النسبة للأعضاء تستلزم أن يكون صاحبها هو صاحب المجد والقوة.

4. **المجاز المُرسل:** هو "كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأوّل فهي مجاز"[2]، والمجاز هو من الأساليب البيانية التي يكثر الشعراء من استخدامها في قصائدهم زيادة في البلاغة، وتعدُّ دراسة المجاز المرسل تكملة طبيعية لدراسة الاستعارة، فإذا كان الانحراف اللغوي في الاستعارة يفسّر عن طريق المشابهة، فإنه في المجاز يفهم على أساس المجاورة[3].

وقد استخدم البحيري هذا النوع من الأساليب البيانية في رسم صوره الشعرية، لا سيّما المجاز المرسل الذي علاقته الجزئية، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قصيدته "**صوت من فلسطين**"[4]:

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص67.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة – تصحيح وتعليق السيد محمود رضا، مكتبة صبيح، القاهرة، ط6، 1956، ص281.

[3] انظر: محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص211 .

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص410.

لا: ولا تُدْرَكُ المُنَى بضعيفٍ   أَعْزَلُ الكفِّ ذو وَنَاءٍ قَعِيدِ

والمجاز في هذا البيت في قوله "أعزلُ الكفِّ"، فمن البديهي أن ندرك أن الشاعر لم يرد حقيقة الكفّ –التي هو جزء من اليد– إنَّما أراد الإنسان الذي يحمل في يديه السلاح، وعلاقة المجاز في هذا البيت هي علاقة جزئية، حيث أطلق الجزء وهو "الكف" وأراد الكل وهو "الإنسان".

ويقول في قصيدته "**حياء**":[1]

لمَّا صبرَ الفؤادُ على لهيبٍ   تمشَّى في الفؤادِ كما يشاءُ

والمجاز في هذا البيت في قوله "الفؤاد"، وعلاقته جزئية حيث أطلق الجزء "الفؤاد" وأراد الكل وهو "الإنسان"، إذ إن الفؤاد ليس وحده الذي يصبر إنَّما الإنسان بأعضائه كلّها؛ فالعين تشتاق لرؤية المحبوبة، والعقل دائم التفكير بها والبال مشغول بها، وكلّ هذه الأجزاء مجتمعة تصبر على بُعد الحبيبة.

ويقول في قصيدته "**فلسطين في حنايا الضلوع**"[2]:

وإنْ ظلَّ لِي وَتَرٌ صَادِحٌ   فَأَنْتِ صَدى لَحْنِهِ الثائِرِ

والمجاز في هذا البيت جاء في قوله "وَتَرٌ" وهو مجاز علاقته الجزئية، فالوتر جزء من آلة العزف "العود" وهي الكل، والشاعر هنا يعد وطنه فلسطين أن يبقى خالداً في أنغامه ما بقي وتر من عوده الذي يعزف عليه ألحان الثورة.

5. **تراسل الحواس:** هو "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص413.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص424.

تصبح الأصوات ألواناً والطعومُ عطوراً"[1]، أي أن نستعير خصائص حاسة ما لوصف وظيفة حاسة أخرى.

ويلجأ الشاعر إلى هذه التقنية ليحمّل الصورة أبعاداً جمالية تجذب عقل المتلقي وتسترعي انتباهه وتثير فكره، فالصورة عبارة عن تجربة عميقة يعيشها الشاعر ثم ينقلها إلى المتلقي بوسائل وتقنيات عدّة؛ لذلك فإن "الحالات النفسية المعقدة والانفعالات الداخلية تشكّل الأثر الفاعل في إنتاج هذه الصورة"[2].

ولعل جمال الصور الفنّية المتولدة من التراسل يكمن في رؤية التماثل في اللاتماثل، وقبول الصور الغريبة المتخيلة، والعمل على التآلف معها كما لو أنها واقعية[3]، وهذا ما استخدمه البحيري في دواوينه الشعرية،

وقد استخدم البحيري هذه التقنية ليعبّر عمّا يجول في خاطره من تجارب شعرية عميقة فيقول في قصيدته "**ترابُ حيفا**"[4]، حيث قال:

وَرُوحْتُ أَغْمرُه في الصَّدْرِ مِن لَهَفي

وَرُوحْتُ أُشْبِعُهُ لَــثًّمًا بــأجْفَــانِــي

يصف الشاعر مشاعره بعدما وصلته هدية حملت "تراب حيفا" الذي هو في نظره أغلى من كنوز الأرض، فأشرقت روحه، ورقصت أطرافه فرحاً وطرباً، فهذه رائحة "حيفا" الجميلة تعبّق الأجواء حوله، يشتمّ منها رائحة الوطن والذكريات الجميلة، فغمرته وملكت وجدانه، وقد استخدم في رسم صورته الشعرية التي تصف ولهه وعشقه لهذا التراب المعبّق برائحة الوطن ألفاظاً مثل (شممت، أنفاس أوطاني، أسقيته دماً، وجداني، أعماقي، صدري)، وقد استخدم أسلوب تراسل

---

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص78.

[2] كاظم عبد الله عنوز، تراسل الحواس في شعر الشيخ أحمد الوائلي، مجلة مركز دراسات الكوفة، العدد6، العراق، 2007، ص168.

[3] عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص28.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص51.

الحواس في هذا البيت حيث منح صفة "اللثّم" التي هي من خصائص الفم إلى لفظ "الأجفان" التي هي من مدركات حاسة البصر، وفي ذلك دلالة على شدّة عشقه وحبّه لهذا التراب.

المبحث الثالث: التكوين الفني للصورة الشعرية

تنتظم الصورة الشعرية في مفهومها العام بوصفها تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة والتصوّر والخيال أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع[1]، لذلك فإنها لا تظهر بوصفها انعكاساً أو تمثيلاً للمكان المنظور، بل هي في أساسها ترجمة لفكرة أو تجربة يمرّ بها الشاعر.

ويعتمد البناء الفني للصورة الشعرية في تشكيل أنموذجها على الحاجة المجرّدة من كل قيد، ووظيفتها جحود الواقع، وموضوع الفن فيها مبنيٌّ على أساس تقويض العالم وهدمه وصياغته فنيًا من جديد[2]، ولهذا فإن الشاعر يستعين في تقديمها وإنشائها بكل قدراته المعرفية والثقافية والذهنية والنفسية حتى يتمكن المتلقي من إدراك مقصد القصيدة وتمعُن لوحاتها الفنية.

ولأن الأفعال هي أكثر ما يعبّر عن حيوية الصورة وماهية حركتها، ولهذا فإن البحيري استخدمها في قصائده بشكل واضح ملموس، بل جعل منها مرتكزاً أساسياً في إنشاء الصورة الشعرية باعثاً الحركة والحيوية في مفردات القصيدة الكلّية التي اختيرت بعناية لتناسب الأفعال السابقة لها، "فكلما كانت لغة الصورة محتشدة بالأفعال الحركية فإن الصورة الشعرية تكون ضاجة بالحركة والتدفّق"[3]، فقد أحصى الباحث عدد الأفعال بأنواعها الثلاثة في دواوين البحيري، فوجدها بلغت (7353) فعلاً بنسبة تقارب (22.63%) من ألفاظ الدواوين الكلّية، وهذه الأرقام هي بصورة تقريبية تميل إلى الدقة، وتفصيلها في الجدول التالي:

---

[1] انظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط1، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ص66.

[2] جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971، ص154.

[3] سلمان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2011، ص83.

جدول رقم (6)

الأفعال في دواوين البحيري

الفعل	التكرار	النسبة المئوية
الماضي	4151	%56.5
المضارع	2783	%37.8
الأمر	419	%5.7
المجموع	**7353**	**%100**

وسنتناول في هذا المبحث التكوين والبناء الفني للصورة في قصائد الشاعر حسن البحيري، التي جاء تقسيمها على النحو الآتي:

أ- **الصورة الكلية الممتدة:** هي مجموعة من الصور الجزئية التي تتآزر فيما بينها، لتُكونَ صورة كليةً مترابطةً معبرةً عن فكرة الشاعر وأحاسيسه، التي أطلق لها العنان في القصيدة، فهي مشهدٌ سينمائي متكامل، يُقدِم للقارئ مشهداً حياً مفعماً بالحركة والصوت واللون، وتتماسك فيه الصورة.

ومثال ذلك في شعر البحيري ما نظمه في قصيدة "الربيع"[1]:

أَزْهَرَ الدَّوْحُ فناجَتْهُ الطُّيـــورْ

بأناشيد هُيَـامٍ.. واشتيـــاقْ

وهفا الزنَّبقُ في ظلِّ الصُّخور

يشبعُ النَّرجسَ لَثْمًا وعناقْ

وجرى الماءُ على تلكَ الشُّعَبْ

مثلما تجري ينابيعُ الذهـــبْ

فالكنَّارْ.. في ذُرى الأغصان.. يَتَغَنَّى

والهَـــزَارْ.. تحتَه الرَّيحَـــان.. يَتَثَنَّى

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص108.

وطفا البِشْرُ على هذي الحياة

وارتدتْ أيَّامُها أبهى الحُلَلْ

فإذا الكَــونُ بأيَّامِ صِبَـــــاه

كلُّ ما فيهِ أمــــانٍ.. وأملْ

غرِّدي.. يا طيورْ

وابْتني الأعشاشَ في الدَّوحِ النَّصيرْ

وَرِّدي.. يا زهورْ

وامْلَئــــي الجَــوَّ بأنَفْـــاس العبيرْ

كُلَّما دَاعَبَتِ الزَّهرَ الصَّبا

أثملَتْ كلَّ مُعَنَّى ووجيعْ

فكأنَّ العمرَ ليلٌ قطَّبا

فجرُهُ البسَّامُ أيَّامُ الرَّبيعْ

يرسم البحيري في هذه القصيدة صورة مفعمة بالحركة والصوت لفصل الربيع، معتمداً على التشخيص الذي يبدأ من بداية القصيدة حتى نهايتها "فأصبح التشخيص أساساً من الأسس التي يصوغ عن طريقها الشاعر العربي الحديث صوره"[1]، ففيه تزهر الأشجار فتناجيها الطيور بأناشيد الشوق والهيام، وتميل الزنابق لتلثم النرجس باشتياق، وطائر الكنار يغرّد فرحاً، والنباتات تتثنى سروراً وبهجة، وعمَّت السعادة الدنيا وتزّينت الأيام بأبهى حللها، وانتشر الأمن والأمل، ويختتم الشاعر قصيدته بتشبيه العمر كليل حالك الظلمة بدّدَ سواده وأنار أيامه حلول الربيع.

واستخدم الشاعر في رسم صورته الشعرية شبكة من الأفعال هي (أزهر، ناجته، اشتاق، هفا، يشبع، جرى، تجري، يتغنى، يتثنى، طفا، ارتدت، غردي، ابتني، وردّي، واملئي، داعبت، أثملت) بما تحمله من دلالات حركية ورموز إيحائية مغروسة في ذهن المتلقي، راسماً صورته الشعرية بأدق تفاصيلها في سياقين متراكمين، الأول عبارة عن صورة حركية مفردة بعد كل فعل

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص77.

في بداية شطر كل بيت من القصيدة، والثاني عبارة عن مجموع هذه الصور الحركية المفردة في ذهن القارئ وتراكمها لتكوّن صورة حركية كلّية لفصل الربيع.

وتتضافر الألفاظ في هذه القصيدة مع الأفعال لتعزّز صورة جمال الفصل في ذهن المتلقي ووعيه، من خلال استخدام ألفاظٍ مستوحاة من الطبيعة متعلّقة بمعانٍ ورموز الجمال والبهاء: (كالدوح، الطيور، الزنبق، النرجس، الكنار، الأعشاش، الزهور)، مستهلاً قصيدته بلفظ "ناجته" الذي يحمل في طياته حنين الطيور للزهور بعدما غابت عنها فصلي الخريف والشتاء، وقد اختاره دون غيره من الألفاظ التي تحمل معنى الغناء؛ ليناسب بذلك مناجاة المشتاق.

وهذه القصيدة غنيّة بالموسيقى من خلال تعدد القوافي، فمع كل مقطوعة نغم جديد يسترعي انتباه المتلقي ويستثيره، لأن كل قافية جديدة تعدّ أداة تنبيه لمغايرتها عما يسبقها، وحروف الروي (القاف، والباء، والألف، واللام، والراء، والعين) جاءت مناسبة لحالة الفرح الشديد التي يعيشها الشاعر عند حلول فصل الربيع، واستخدامه لحرفي القاف والباء دلالة على شدة فرحه بقدوم الربيع، ثم يعبّر باستخدام حرف الألف عن الراحة النفسية التي يشعر بها، ويستخدم حرفي اللام والراء ليشير إلى انحراف حالته النفسية من حالة ترقب وشوق إلى حالة أمان وأمل، واختتم بحرف العين الذي يجمع ما بين الشدة والرخاء ليصوّر لنا شعوره ما قبل حلول فصل الربيع وما بعد حلوله، وكذلك خشيته من انتهاء هذا الفصل وانقضائه، وجاءت القافية مقيّدة للدلالة على تفضيله للربيع على غيره من الفصول واكتفائه به.

ومن الأمثلة على الصورة الكليّة أيضاً في شعر البحيري، ما جاء في قصيدته "**زجاجة**"[1]:

وَزُجَاجَـــةٍ بَيْضَـــاءَ بَلُّوريَّــــــةٍ	**لَبِسَتْ من النُّورِ الوَضيءِ رُواءَ**
فَزُجَاجُهــا نُـورٌ.. وَنُــورٌ ماؤهــا	**فَهِــي السَّناءُ بَدَا يَضُمُّ سَنَــاءَ**
مُلِئَتْ.. فَشَفَّتْ عن ضَمِيرِ ضَميرِهَا	**حتَّى لَتَحْسَبُها الظُّنُــونُ خَـلاءَ**
رَقَّتْ فَكَــادَتْ أن تَكُــونَ تَوَهُّمًــا	**وَصَفَتْ فَكَادتْ أن تكونَ هَوَاءَ**

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص218.

يرسم الشاعر في هذه القصيدة صورة شعرية لزجاجة بيضاء ملأ الماءُ جوفَها فأصبحت نوراً فوق نورٍ، وضياء في داخله ضياء، هذا النور كشف عن ضميرها النقي، الذي من طهره تظنّ العيون الزجاجة فارغة، كما أنّها من شدّة رقتها يحسبها المبصر وهماً أو خيالاً، ومن صفائها يظنّها الناظر جوفاء مليئة بالهواء، وهو في هذا التشبيه قد اتخذ من هذه الزجاجة معادلاً موضوعياً عن نفسه الطاهرة النقيّة صاحبة الضمير اليقظ التي لا تقبل الظلم، ونجده قد استلهم هذه الصورة من القرآن الكريم في قوله تعالى "**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ ۖ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ ۚ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ ۗ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**"[1]، وتحتوي هذه الصورة على نفحات صوفية فيها شفافية الروح ورقّة المشاعر.

وقد استخدم الشاعر في رسم صورته الشعرية شبكة من الألفاظ الدالة على الصفاء والنقاء منها (بيضاء، بلّورية، النور، سناء، ضمير)، وتظافرت الأفعال الماضية (لبست، بدا، ملئت، شفّت، رقّت، وصفت، كادت) للدلالة على أصالة هذا الجمال في نفسه، وقد أعطت بتضافرها مع الأفعال المضارعة حركة وحيوية ناسبت الصورة الشعرية.

وعلى صعيد الأصوات، استخدم البحيري أحرف (ن، ي، و، ا، ز، ت، س، ح) وهي حروف مهموسة ضعيفة تناسبت مع الصورة الرقيقة الصافية التي يرسمها الشاعر، كما استخدم حرف (الضاد) بكثرة وهو حرف استعلاء للدلالة على سمّو هذه النفس وضميرها.

كما جاءت الدلالات اللونية مترابطة مع الدلالة اللفظية والصوتية، فاللون الأبيض يدلّ على "البياض والنقاء والصفاء"[2]، وكلمة بلّور تدلّ على الشفافية، فتناسبت الألوان مع الألفاظ في رسم هذه الصورة البديعة.

ب- **المفارقة التصويرية:** هي نوع بلاغي متطور عن الطباق والمقابلة فهي لا تتناول التناقض في كلمة أو جملة، وإنما يكون التناقض بين صورتين كاملتين في القصيدة، حيث يقول الدكتور علي عشري زايد عن المفارقة التصويرية: "تكنيك مختلف عن الطباق والمقابلة،

---

[1] سورة النور، آية 35.

[2] يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، مرجع سابق، ص107.

سواء من ناحية البناء الفني، أو من الناحية الوظيفية، وذلك لأن المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها الذي قد يشمل القصيدة برمتها، فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة...، والتناقض هنا يقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف"[1]، يستخدم البحيري المفارقة التصويرية ليبيِّن مآسيه وأحزانه وهمومه التي تشغل باله وفكره، ومثال قصيدة "**لا تظننَّ الليالي**"[2]:

لِي حَبِيبٌ صَـــــدَّ عَنِّي / وَتَولَّــى وَقَسَـــا   بَاتَ في دُنْيا الأَمَاني / نَاعِماً مُسْتَأنِسَـــا

وأنا والوَجْدُ دَائِي / لا أَدْرِي لــــي مُؤْنِسَـــا   أنا أَجْنِي مِنْ نَوَاهُ / الشَّوكَ يُدْمِي الأَنْفُسا

وهو يَجْنِــي مـن أَزَا / هِيرِ الأَمانــي نَرْجِسا   يــا حَبِيبــاً أَلْبَسَ الأيا / مَ ما قَدْ أَلبسـا

يهدف الشاعر في أبياته إلى إبراز التناقض الجائر بين حالتين متناقضتين من خلال مفارقة تصويرية كبيرة، الطرف الأول هو الشاعر نفسه العاشق الهائم على وجهه بعد فقد محبوبته، فلا يعرف طعم الراحة ولا مذاق النوم، قلبُه عليل جريح، يجلس وحيداً بلا رفيق، وأما الطرف الثاني فهو المحبوبة التي هجرت حبيبتها وتركته وحيداً، وباتت مرتاحة العقل ومطمئنة القلب ولا همَّ يشغل بالها.

وهو في هذه الأبيات يسعى أساسًا إلى إبراز هذا التناقض الجائر وتجسيده، إذ أن الافتراض يقوم على أن الهمَّ والحزنَّ ولوعة القلب تُصيب كلا الحبيبين المُتباعدين، وهو الأمر الذي لم نجده في هذه الصورة.

ويقول البحيري في قصيدته "**لـه الله**"[3]:

فَفِي قَلْبِــيَ المُلْتاعِ ما هـوَ عَـالــمٌ   وفي قَلْبِهِ المَجْهُولِ ما لَسْــتُ أَعْرِفُ

تَحَمَّل قَلْبِيَ الوَجْدَ والشَّــوقَ وَحْدَهُ   وَبَاتَــتْ بِهِ نــــَارُ الصَّبابَــةِ تَعْصِـفُ

[1] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص130.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص42.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص52.

وَبَاتَ الذي أَضْنَى الفُؤَادَ من الهَوَى خَليًّا ! أَمَا فِي الحُبِّ يا قَوْمِ مُنْصِفُ؟

يرسم الشاعر مفارقة تصويرية لحبيبين على طرفي النقيض، الأول –الشاعر– يحمل قلباً مُلتاعاً هائماً، تشتعل فيه نار الحب والشوق وتعصف بأرجائه، والثاني –صديقه– الذي يعلم ما بحاله من سهر وألم، وبرغم هذا يبيت خليّ الفكر مرتاح البال دون سؤال أو اطمئنان على حاله، ويختتم قصيدته باستفهام استنكاري متسائلاً ألا يوجد محبٌ منصف لحبيبه؟.

وهو في هذه الأبيات يسعى إلى إبراز هذا التناقض الأليم، إذ إن الافتراض يقوم على أن التعلَّق والاهتمام والحب والود هي مشاعر يكنُّها كل صديق لصديقه، ويعمل بها، لكن الواقع كان بخلاف ذلك، إذ اقتصرت هذه المشاعر على الشاعر فيما كان صديقه خلِّي الطرف غيرَ مبالٍ.

ويقول البحيري في قصيدة "**أي أمَّةٍ نحن؟**"[1]:

وَلَمْ أرَ مِثْلَ أرضِ العُرْبِ أَرْضاً لِغَيْرِ قَطِينِها كَانتْ رِحَابا

فَـرَوّىَ الـذُّلُ مالِكَهـا هوانـــا وعزَّ الأجنبيُّ بها جَنَابـا

يبيّن البحيري في هذه الأبيات حالة المواطن والأجنبي في بلاد العرب من خلال مفارقة تصويرية تبرز هذا التناقض؛ العجيب في واقعه، المؤلم في حقيقته، فلم يرَ الشاعر في حياته بلاداً كبلاد العرب تبتسم في وجه الأجنبي وتحتضنه بعطف وحنان، فيما تعبس وتقطّب جبينها في وجه مواطنها العربي الأصيل وتقسو على ، حتى صار الذل والهوان حال صاحبها ومالكها، وصار همّه أن يكافح ويكدّ لينال لقمة عيشه، فيما الأجنبي يسير فيها مختالاً متبختراً، يتنعم بخيراتها، ويهنأ بالمقام فيها.

ويهدف البحيري في هذه الأبيات إلى إبراز مجموعة من التناقضات بين حالتين، إذ أنَّ الواقع المفروض يقول إن المواطن مالك الأرض هو من يهنأ بالعيش مرتاحاً سعيداً كريماً، فيما الأجنبي يكون ضيفاً عابراً عليها لا يتنعم بها كتنعم أهلها أويغمرهم تنعماً ورخاء.

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص319.

ومن خلال ما سبق، نجد أن الشاعر قد استخدم المفارقة التصويرية كأداة للتعبير عمّا يجول في خاطره من تناقضات يشاهدها بعينيه ويراها واقعاً أليماً في حياته، فعكس هذه النظرة السلبية الواقعية أبياتاً في قصائده الشعرية، ووضع مقابلها ما هو مفترضٌ أن يكون لا ما هو كائن وواقع.

وهكذا يتضّح أن الصورةَ الفنيَّة في شعر البحيري تشكلُ عنصراً أساسياً وجوهرياً في نقل تجربة الشاعر الشعورية، وأنّها تضافرت مع سائر عناصر البناء الفنّي في شعره للتعبير عن تجاربه وإحداث المشاركة الوجدانية لدى المتلقين؛ ليؤثّر في أحاسيسهم وعقولهم.

الفصل الثالث

الـتَّـنَـــــــاص

الفصل الثالث - التَّنَـــاص

تعدُّ ظاهرة التناص من الظواهر الأدبية النقدية التي شاعَ توظيفها في التجارب الأدبية، وهي ليست من الاستراتيجيات الجديدة في النصوص الأدبية؛ إنّما مصطلح لظاهرة موغلة في القدم عند العرب؛ حيث إن مصطلح التناص هو إعادة تسمية لظاهرة "السرقات الشعرية"، أو"التضمين"، أو"الاقتباس"، وكلُّها مصطلحات تدور في نفس الفلك والمقصد، وإن اختلفت التسميات بين النقاد والباحثين.

لقد اتسعت آراء النقاد وتباينت حول موضوع التناص؛ بين مَنْ يعتبرها ظاهرة أدبية فنية تزيد من قوة النص الجديد من خلال شبكه وربطه بنصوص قديمة، الأمر الذي يُضفي عليه عراقة وقوة وأصالة، وبين من يراها اعتداء وتجرؤاً على نصوص مُؤَلِّفِين سابقين، وآخرين يرونها وسيلة يستعين بها الشعراء لإثراء نصّوصهم بألفاظ وكلمات تخفي ما بها من ضعف وبساطة.

وبناء على ذلك يمكن توضيح فكرة التناص القائمة على "تشكيل نصوص سابقة ومعاصرة أعيدت صياغتها بشكل جديد، وليست هنالك حدود بين نص وآخر، وإنّما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعطيها في آن واحد"[1]، فيتعالق النص الحديث بالنصوص السابقة ويدخل في علاقات متشابكة معها.

وبرأي محمد بنيس أن "الشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقات النص بغيره من النصوص من الجاهلية، وضرب مثلاً للمقدمة الطللية التي تعكس شكلاً لسلطة النص وقراءة أولية لعلاقات النصوص بعضها ببعض والتداخل النصي بينها، فتكون المقدمة الطللية تقتضي ذات التقليد الشعري من الوقوف والبكاء على الأطلال، فهذا إنما يفتح أفقاً واسعاً لدخول القصائد في فضاء نصي متشابك" [2]، وبذلك يكون كل نص امتداداً وصدىً لنصوص سابقة، أي أنه من الصعب القول إن هناك نصاً حراً صافياً من تأثيرات نصوص أخرى، وهذا لا يعني أن يكون النص تابعاً لغيره تبعية مطلقة أو تقليداً كاملاً، وإنّما أيضاً يكون متأثراً أو مستعيناً به.

---

[1] محمد عزام، النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011، ص11.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، ط1، دار العودة، بيروت، 1979، ص182.

أفاض العرب في الحديث عن السرقات الشعرية، وعرضوا الكثير من أجناسها وأنواعها، حتى إن بعض القدماء عدّوا السرقات الأدبية فناً من فنون الأدب والمهارة والفطانة لا تتأتى لأي مبدع أو أديب، وإنما تحتاج إلى ثقافة واسعة واطلاع عميق وحذاقة، لذا أطلقوا عليه "حُسنَ الأخذ"[1].

وتعرض لهذه الظاهرة –السرقات الشعرية– الكثير من النقاد أمثال ابن رشيق القيرواني والقاضي الجرجاني، إذ اعتبر ابن رشيق باب السرقة "باباً كبيراً واسعاً دخله معظم الأدباء ولم يتجنبه إلا القليل، ولا يقدر أحد من الشعراء أن يدَّعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"[2]، ووقف موقفاً وسطاً بين الأخذ الكامل لنصوص سابقة، والترك الكامل لها، فقال "اتكال الشاعر على السرقة بلادة وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار عندي أوسط الحالات"[3].

أما القاضي الجرجاني فتعرض لموضوع السرقة في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) حيث أورد "أن الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد"[4]، ولقد منع نفسه من إصدار الحكم على أحد من المبدعين بالسرقة، ويبرر هذا المنع بأن الانسان على الرغم من وصوله لأعلى مراتب الحكمة والبلاغة والفصاحة، وأنه لا يستطيع أن يأتي بكلام جديد لم يسبقه إليه أحد، ومهما يكن ذكياً وفطناً في تغيير الأسلوب والألفاظ في إبداعه وتأليفه، فإنه يظلُ سائراً على نفس الطريق التي سار عليها من مثله في مجال التأليف والإبداع وإن حاد قليلاً فإنّه سرعان ما يعود ويلتزم بما ألف عليه مَن سبقوه[5].

---

[1] بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ط2، مطبعة الأنجلو، القاهرة، 1969، ص3.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل للنشر والطباعة، بيروت، 1972، ، ص280.

[3] العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المرجع السابق، ص281.

[4] علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تصحيح أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، 1331هـ (1913م)، ص167.

[5] الوساطة بين المتنبي وخصومه، المرجع السابق، ص167 (بتصرّف).

وقد جاء التضمين في المعاجم العربية في مادة (ضمن) حيث جاء في لسان العرب أن التضمين لغة "مشتق من ضمن، وضمن الشيء أودعه إياه كما تُودع الوعاء المتاع والميت القبر، فكل شيء جعلته في وعاء فقد ضمنته إياه"[1].

وقد شاع التضمين في الأدب العربي وكثرت تعريفاته فهو "استعارة الأبيات وأنصافها من شعر الغير وإدخالها في أثناء أبيات القصيدة تضميناً ويعدون هذا حسناً بيانياً"[2]، ويعرّفه ابن رشيق القيرواني بأنه "قصدك إلى البيت من الشعر أو القسم منه فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل"[3] وهذا يعني أن يُدخل الأديب في نصه حديث غيره أو جزءًا من كلامه، فتتفاعل النصوص مع بعضها وتتداخل، حيث يستعير المبدع أبيات غيره ويضمنها في نصه.

والتضمين ليس عشوائياً ولا اعتباطياً، إذ حدّد النقاد العرب له شروطاً أبرزها شهرة النص المأخوذ منه ومعرفته لأصحاب الأدب "حتى لا يلتبس بشعر الشاعر ويحتسب أنه من عمله وصياغته وإلا كان من الضروري أن يفصح الشاعر في ثنايا شعره عن صاحب هذا الشعر وقائله الأصلي"[4].

إن المهارة في استعمال التضمين وتوظيفه كائنة في القدرة والفطنة على استعمال الأبيات بطريقة جديدة تعبر عن مواقف معاصرة باستدعاء شخصيات تراثية وتوظيفها في زمان مغاير، وهذا ما يبرز تفوق المبدع وبراعته، ويقوي عمله، ويوضح الدكتور رجاء عيد هذا المصطلح بقوله "وبهذا المزج بين الأداتين تتشكل زمنية آنية تختصر المسافة بين الصوتين ليلتبس كل منها صاحبه، فكلاهما رهين موقع متأزم أشبهت ليلته بارحته، ومع المشابهة في الموقف قد تنبثق مفارقات بحتمية اختلاف الطرف التاريخي فتضاف شذرات تحويرية تتسق مع الحالة الفارقة فيما يشبه تنويعات على الفكرة الأولى"[5].

---

[1] ابن منظور، مرجع سابق، (مادة ضمن)، ج13، ص257.

[2] بدوي طبانة، السرقات الأدبية، مرجع سابق، ص3.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مرجع سابق، ص84.

[4] بدوي طبانة، السرقات الأدبية، مرجع سابق، ص162.

[5] رجاء عيد، لغة الشعر –قراءة في الشعر العربي المعاصر، ط1، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1985، ص26.

ولهذا، فإن التضمين ليس عملية سهلة أو بسيطة يمكن لأي شاعر أن يجريها، إنّما هي بحاجة إلى مهارة وإبداع وفصاحة وبلاغة تمكّن الشاعر من دمجها في نصّه بسلاسة ومرونة وكأنّها جزءٌ أصيل في بنيته لا يتجزأ منه.

أما الاقتباس فقد عدَّه أصحاب النقد والأدب من أشكال التناص ومظهر من مظاهره، فيعرّفه الدكتور بدوي بطانة بـ"أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من كتاب الله تعالى"[1]، أي أنَّه يحصر الاقتباس في الأخذ من القرآن الكريم دون غيره.

أما ابن القيم فعدَّ الاقتباس مرادفًا التضمين ولم يفرق بينهما، ونجد ذلك واضحاً في تعريفه للاقتباس بقوله "أن يأخذ المتكلم كلامًا من كلام غيره يدرجه في لفظه لتأكيد المعنى الذي أتى به أو ترتيب، فإن كان كلاماً كثيراً أو بيتاً من الشعر فهو تضمين، وإن كان كلاماً قليلاً أو نصف بيت فهو إيداع"[2]، وفي هذا التعريف دمج ابن القيم على نحو واضح بين المصطلحين وجعلهما شيئاً واحداً، وفي شروحه المختلفة لهذا الموضوع استخدم تارة مصطلح الاقتباس، وتارة أخرى مصطلح التضمين، ولم يميّز بينهما بل جعلهما مختلطين متماثلين.

وبناء على ما تقدّم يمكن القول ن مصطلحي الاقتباس والتضمين يحملان معنى الاستعانة والأخذ سواء أمن القرآن كان أم من الشعر، ولكن جُعل الاقتباس خاصاً بالقرآن الكريم أو الحديث، أما التضمين فقد اختص بالنثر، وذلك من أجل تنزيه القرآن الكريم عن غيره، أما ابن القيم فقد اعتبر" أن الشاعر لا يقتبس، بل يعقد ويضمن أما الناثر فهو الذي يقتبس كالمنشئ والخطيب"[3].

أمّا مصطلح التناص فقد ظهر في أواسط الستينيات من القرن الماضي، حيث أشار الناقد "باختين" إليه، لكنه لم يتوسع في تناوله والتنظير والتأصيل له مثلما فعلت الناقدة البلغارية جوليا كريستيفيا التي أجمع غالبية النقاد على كونها "أوّل من توصل إلى تحديد صياغة دقيقة

---

[1] بدوي بطانة، السرقات الأدبية، مرجع سابق، ص163.

[2] ابن القيم، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلوم البيان، تصحيح بدر الدين، ط1، مطبعة السعادة، مصر، 1327هـ (1910م)، ص118.

[3] المرجع السابق، ص593.

ومناسبة لوصف مختلف التداخل والتفاعل بين نص وغيره من النصوص"[1]، وقد أخذ النقاد العرب مصطلح التناص عن كريستيفيا وغيرها من الأعلام والنقاد المعاصرين أو اللاحقين لها، الذين تحدثوا عن التناص من أمثال بارت، ورويفاتير، وأنجينو، وغيرهم[2].

وترى كريستيفيا أن "التناص هو التفاعل النصي في نص بعينه"[3]، والتناص عندها هو "التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة"[4]، فيما يقول جينت "يهمني من النص حالياً من حيث تعاليه النصي؛ أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص"[5].

أمّا عربياً، فقد عَرَّف أحمد الزعبي التناص بأن "يتضمن نصٌ أدبيٌ ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه الأفكار مع النص الأصلي لتشكّل نصاً جديداً واحداً متكاملاً"[6]، وعرَّفه محمد مفتاح بأنّه "تعالق -الدخول في علاقة- نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[7]، فيما يرى سعيد يقطين أن "الاقتباس والتضمين والاستشهاد هي مفاهيم يشتمل عليها التعالق"[8].

ومما سبق من تقديم وتعريف وتأصيل، نجد أن التناص استراتيجية قديمة استخدمها الشعراء في دواوينها وعرفها النقاد العرب، وليس فناً وليد العصر الأدبي الحديث.

---

[1] محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، مجلة علامات، ج54، مج14، 2004، ص380.

[2] حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص – المصطلح والقيمة، مجلة علامات، مج13، ج51، 2004، ص293 (بتصرّف).

[3] عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ط1، مكتبة النهضة، القاهرة، 1998، ص9.

[4] حسان فلاح أوغلي، التناص – اقتحام الذات عالم آخر، مجلة الموقف الأدبي، العدد 355، نيسان 2001، دمشق، ص1.

[5] جيرار جينت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص90.

[6] أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، 2000، ص11.

[7] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، 1992، ص121.

[8] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1989، ص98.

وقد استخدم الشاعر حسن البحيري التناص –كغيره من الشعراء– في قصائده ودواوينه المختلفة، وكان أداة من أدواته الشعرية التي يجوّد بها نصوصه، ويثريها بموروثات ثقافية مختلفة؛ ليوصّل رسالته وأهدافه ودوافعه وأغراضه الشعرية.

ولقد أجاد البحيري في استخدامه لهذه الظاهرة، فالمبدع حينما يوظّف التناص في قصائده الشعرية "يتوجب عليه أن يكون على وعي تامٍ باتجاه كلا النّصين: الحاضر والمستدعى، مع مراعاة التوقيت المناسب للتداخل، وإفراغ الحمولات، عبر أوجه من التعالق القوي الذي يؤدي إلى الامتصاص الكامل، وحدوث عملية من التلاقح والتخصيب، ومن ثم التجاوز بالنص المستدعى إلى نقطة جديدة متقدمة داخل النص الحاضر، يكتسب معها قيمة أخرى لم تكن في الحسبان"[1]، وهذا ما وجدناه عند البحيري، الذي كان مبدعاً في اختيار تضامينه واقتباساته النَّصية، وعبقرياً في دمجها بنصوصه الشعرية، بحيث لا يجد القارئ فيها نصوصاً فضاضة أو تكلّفاً، إنّما يشعر وكأنّها جزء أصيل من بنية النص الشعري.

ويستخدم الشاعر التناص كنعصر من عناصر التشكيل الجمالي في شعره، حيث يذيب النص في نصوص أخرى، معبرًا عن ثقافته وفكره، مما يعطي النص الحالي قيمة جمالية عالية، يسمو بها، وتستدعي انتباه المتلقي وتخاطب إحساسه.

تعدّدت مصادر التناص في دواوين حسن البحيري، وتنوّعت باختلاف الوظيفة أو الغرض الشعري الذي دفع البحيري للجوء إلى هذا الأسلوب الأدبي، وقد جاء التناص في قصائده على أربعة أنواع، هي:

1. التناص الديني:

يعدُّ التناص الديني أقرب أنواع التناص إلى قلب المتلقي، فالإنسان على مرّ العصور وتعاقبها يتأثر بقيم دينه ومفرداته وتعاليمه، ولهذا فإن استخدام الشاعر لهذا النوع من التناص يساعده في تعزيز فكرته بما لا يدع مجالاً للشك في وجدان المتلقي؛ إذ أن الموروث الديني في

[1] فاروق دربالة، التناص الواعي شكوله وإشكالياته، مجلة فصول، ع63، شتاء وربيع، 2004، ص324.

مختلف الديانات والشرائع يمتلك خاصية قدسية تميّزه عن أنواع التناص الأخرى، ما يجعله يحدث الأثر المنشود الذي يهدف إليه الشاعر في نفس المتلقي.

وتكمن أهمّية التناص الديني "في جعله للنصوص الشعرية سلطة تأثيرية قوية"[1]، كما أن توظيفه في النص "يضمن له البقاء والاستمرار والذيوع"[2]، ويعدّ توظيف النصوص الدينية في الأدب من أنجع الوسائل، وذلك لخاصية ذهنية في هذه النصوص تلتقي وطبيعة الأدب نفسه، وهي أنّها مما يسعى الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينياً أو أدبياً[3].

ومن الملاحظ أن الشعراء الفلسطينيين أفردوا للتناص الديني مساحة واسعة في قصائدهم، وذلك "لأن تشويه الثقافة العربية والإسلامية، وإشاعة الجهل بين الناس من الأهداف الرئيسية للكيان الصهيوني، فكان طبيعياً أن يعود الشعراء الفلسطينيون إلى موروثهم الديني باعتباره من مقومات شخصيتهم في مواجهة الكيان الصهيوني الذي يحاول أن يستند في وجوده إلى مبررات دينية، وكأن استلهام شعراء فلسطين التراث الديني ليس إلا تحدّياً للكيان الصهيوني وادّعائه أحقيته بالوطن استناداً إلى افتراءات دينية"[4].

وقد لجأ الشاعر حسن البحيري إلى التناص الديني –كغيره من الشعراء– لما لهذا التناص من أهمّية وتأثير، ولما تمثّله فلسطين عامة ومدينة القدس خاصة من رمزية دينية في مختلف الشرائع السماوية، ففيها المسجد الأقصى المبارك، وكنيسة القيامة، وكنيسة المهد، والحرم الإبراهيمي وغيرها من الأماكن الدينية المقدّسة، وقد أكثر البحيري من استخدام التناص الديني في قصائده إيماناً منه بأن تحرير فلسطين واستعادتها يستوجب العودة إلى كتاب الله تعالى وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم والالتزام بتعاليمها.

---

[1] تيسير الزيادات، التناص الديني في شعر محمد القيسي وخليل حاوي – دراسة ونقد، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، ع11، 2014، ص61.

[2] علي يحيى عبد الرحيم، نظرية التناص وخصوصية النص القرآني – دراسة في الإجراءات النقدية وإشكاليات التلقي، مجلة العلوم العربية، السعودية، ع227، 2013، ص219.

[3] انظر: محمد قاسم لعيبي، التفاعل النصي مع القرآن الكريم، مجلة الأستاذ. كلية التربية، جامعة بغداد، ع203، 2012، ص326.

[4] رستم بور، التناص القرآني في شعر محمود درويش، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع3، ص 19.

ومن الأمثلة على توظيف البحيري للتناص الديني في قصائده، ما قاله في قصيدة "**رثاء حبيب**"[1]:

لكلِّ كتابٍ غايةٌ ينتهي بها ولا أوّلٌ إلّا سَيَخْلُفُهُ بَعْدُ

وقوله أيضاً في نفس القصيدة[2]:

وَكُلٌّ على وِرْدِ المَنَايَا مَساقُهُ ولا بُدَّ ممَّا ليسَ مِنْ وَقْعِهِ بُدُّ

يرثي البحيري في هذه القصيدة صديقه "أسعد إسماعيل" الذي وافته المنيّة، فيبدأ قصيدته بالحديث عن "بنات الليالي"[3] وتقلّبات الزمن التي بقي صامداً في وجهها أشمَّاً كالجبل إلى أن طالت يد الموت صديقه فقطّعت منه أوصاله حسرة وألماً، وأصابته بغمٍ وحزنٍ شديدين، ثمَّ يلجأ إلى مواساة نفسه بالموروث الديني الذي يؤكّد حقيقة أن الموت لا فرار ولا فكاك منه مهما تمتد بالإنسان الأعوام، متأثّراً بقول الله تعالى "**لِكُلِّ أَجَلٍ كِتَابٌ**"[4]، وقوله تعالى "**وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ**"[5]، وقوله تعالى "**كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ**"[6].

ويعزّز البحيري فكرته في قصيدة "**وَدَاعُ عُود**"، التي يرثي بها صديقه "فريد"، فيقول[7]:

قضاءٌ جرى بحظوظِ العِبادِ كَمَا خطَّ لوحَ الغُيُوبِ القَلَمْ

فَأَسَعَـدَ حَالاً وَأَتْعَسَ حَـالاً وَفَـــرَّقَ شَمْلاً جَمِيعاً وَلَمْ

فهو في هذه الأبيات متأثرٌ بحقيقة القضاء والقدر التي جاءت في الموروث الديني الإسلامي، فكلُّ إنسان كتب الله –عزّ وجلّ– قدره وحظّه في هذه الدنيا منذ خلق القلم، وهو بهذا يستعين بما سمعه من حديث النبي صلى الله عليه وسلم "**إن أول ما خلق الله القلم، فقال له:**

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص86.

[2] المرجع السابق، ص87.

[3] بنات الليالي: الهموم والوساوس. انظر: لسان العرب مادة (ب ن ت)

[4] سورة الرعد، آية 38.

[5] سورة الأعراف، آية 34.

[6] سورة الرحمن، آية 26.

7 حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص239.

اكتب، فجرى بما هو كائن إلى الأبد"[1]، وهنا يظهر وعي البحيري وتأثره بهذا المفهوم الديني ومواساته لنفسه به.

وفي مثال آخر ما قاله في العتبات النصية التي اختارها لقصيدته "**فلسطين**"، حيث سمّاها بـ"يوم الحشر والنشر، و "يوم الطامة الكبرى"، وهي أسماء من أسماء يوم القيامة التي تحمل دلالات دينية معلومة لدى المتلقي، ليمهّد بهذه العتبة إلى ما سيذكره في نص القصيدة من مشاهد تماثل أهوال وأحداث ذلك اليوم الموعود، **فيقول**[2]:

فكيفَ والبعثُ لم يُنْفَخْ لِمَحْشَرِهِ   صُوَرٌ ولم يُدْنِ يَوْمَ الدِّينِ إيذانُ

والأرضُ ما أخَرَجَتْ أَثْقَالها فَرَقاً   وَلَمْ يَقُلْ ما لها إنسٌ ولا جـــانُ

وظف البحيري في هذه القصيدة ما جاء في الموروث الديني من مشاهد وأحداث يوم القيامة ليبيّن هول وفظاعة ما أصاب فلسطين جراء الاحتلال الإسرائيلي في نكبة عام 1948، حتى ظنَّ الناس من شدّة كربهم وهلعهم أنَّ القيامة قامت، وأن الآزفة أزفت، ثم يتساءل بلسان الحال مستغرباً كيف يكون هذا يوم القيامة ولم يسمع الناس صوت نفخ الصور، ولم تُخرج الأرض أثقالها، ولم يقل الإنسان أو الجان ما لها، وكل هذه مشاهد ورد ذكرها في القرآن الكريم لقيام الساعة، مستخدماً التناص من قول الله تعالى "**وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا * وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا**"[3]، وقد أحسن في استخدام هذه الألفاظ لإيصال فكرته ورسالته عمّا حلَّ بوطنه فلسطين إلى ذهن المتلقي ووعيه.

وفي قصيدته "**بيوت الله**"، استخدم البحيري التناص الديني؛ لإضفاء قدسية على نصّه الشعري، وتحقيق التأثير في وعي وذهن المتلقي، حيث **قال**[4]:

مِنْ رجالٍ لَمْ تُلْهِهِمْ عن دَوامِ الـ   ذِكْرِ بَيْعٌ ولا متــاعُ غُــرُورِ

---

[1] الترمذي، سنن الترمذي، حكّمه الألباني، اعتنى به أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، ط1، مكتبة دار المعارف، الرياض، 1996، ص487.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص327.

[3] سورة الزلزلة، الآيات 2-3.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص453.

صَدَقوا اللهَ مُخْلِصيـــنَ لـهُ الدِّيـ　　　نَ فنالوا رضى شكورٍ غفورِ

جَلَّ من قالَ فـــي أَجَلِّ كتــــابٍ　　　بمدادٍ من السَّنَـى مَسْطُـورِ

إنَّما يَعْمُرُ المســـــاجِــدَ مَنْ آ　　　منَ باللهِ والمَعَـادِ الأخيـــــرِ

يصف الشاعر في هذه القصيدة بيوت الله التي تملؤ الأرض بهاءً، وتُحيي الضمير، وقد أذن الله بتشييدها ليذكر فيها اسمه على مرّ العصور، وتقام فيها الصلاة لتطهر النفوس، وتربي القلوب على الصدق والإخلاص، وينشأ فيها الجيل المؤمن، المسبح لله تعالى بالغدو الآصال، لا يلههم بيع ولا متاع عن ذكره، فصدقوا الله مخلصين له الدين فنالوا رضاه، وفي هذه القصيدة يظهر جلياً تأثر البحيري بآيات ومفردات القرآن الكريم، إذ إن جُلَّ كلمات قصيدته مقتبسة من آيات الله تعالى في قوله بكتابه الكريم "**فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَن تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالآصَالِ * رِجَالٌ لاَّ تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلاَ بَيْعٌ عَن ذِكْرِ اللَّهِ وَإِقَامِ الصَّلاَةِ**"[1]، وقوله تعالى "**إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ**"[2].

وفي مثال آخر يُظهر البحيري تأثّره بعظيم خلق الله عزّ وجل في قصيدته "**النجوم**"[3]:

فَمَا كانَ فيها ولا يَنْبَغي　　　على ما تقادَمَ من دَهْرِهَــا

لِيَلْحَقَ في بُعْدِ أَقْطَارِهــا　　　مدى شَمْسِها بمدى بَدْرِها

ولا لَيْلُها سابقٌ صُبْحُها　　　وكلٌّ سوائِــحُ في بُهْرِهـــا

يبرز التأثر الديني في هذه القصيدة التي نظمها الشاعر في ديوانه الديني "تبارك الرحمن"، الذي خصصه للتدبر والتأمّل في خلق وصنع الله تعالى، فيصف في هذا النص الشعري النجوم وهي تتلألأ مزّينة سماء الليل وتنيرها، ويتدّبر في تعاقب الليل والنهار، والشمس والقمر، وفق نظام دقيق لا مجال للخطأ فيه أبدًا، وهو بهذه الأبيات يظهر متأثراً بالآيات التي ذكرها الله عزَّ وجلَّ في كتابه الكريم "**لَا الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ**

[1] سورة النور، الآية 36.

[2] سورة التوبة، الآية 18.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص443.

النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ"[1]، وقد استطاع من خلال استخدامه لهذا التناص الديني إيصال نتيجة تدبّره وتأمّله في هذا الكون وخلقه إلى المتلقي مستعينًا بألفاظ القرآن الكريم.

ومن التناص الديني كذلك قوله في قصيدته "**ولمّا**"[2]:

ولمَّا أنْ تولَّــوا عن وِدادِي	**حسبتُ صُــدَودَهم عَرَضـــاً يَزُولُ**
ولمّا طالَ بَيْنَهُمُو –جفاءً–	**صَبَرْتُ.. وشيمتي الصَّبْرُ الجَمِيلُ**

يتحدث الشاعر عن صدود محبوبته عنه الذي ظنّ بأنّه صدود عرضي مؤقت يعود بعده الوصال واللقاء، لكنّة لما طال وحلّ الجفاء والبرود بديلاً للمحبّة والشوق، لجأ البحيري إلى الصبر، واصفاً طبيعة صبره بالاستعانة بقول الله تعالى على لسان يعقوب عليه السلام " **فَصَبْرٌ جَمِيلٌ**"[3]، مستحضراً في ذهن المتلقي صورة المعاناة والألم الذي عاناه سيدنا يعقوب عليه السلام بعد فقده لسيدنا يوسف، ومن بعده أخيه بنيامين؛ ليدّلل على حجم الحزن والأسى الذي سيطر عليه بعد فقده لمحبوبته، وعظم الصبر الذي استعان به ولجأ إليه في محنته ومعاناته.

وقوله في قصيدة "**شباب الربيع وربيع الشباب**"[4]:

فَاغْنَمْ زَمَانَكَ إذا صَفى بِرَبيعِهِ	**وشبابَكَ المُخْتَالَ في أَتْرَابِهِ**

يوصي الشاعر في هذا البيت الشباب باغتنام هذه الفترة من العمر في فعل الخير، وإسعاد النفس، ومساعدة الناس، واصفاً إياها بربيع الزمان لما فيها من نشاط وحيوية وعافية وبهاء، وهو بهذه النصيحة يبدو متأثراً بوصية النبي صلى الله عليه وسلم في الحديث الشريف "**اغْتَنِمْ خَمْسًا قَبْلَ خَمْسٍ: شَبَابَكَ قَبْلَ هَرَمِكَ، وَصِحَّتَكَ قَبْلَ سَقَمِكَ، وَغِنَاكَ قَبْلَ فَقْرِكَ، وَفَرَاغَكَ قَبْلَ شُغْلِكَ، وَحَيَاتَكَ قَبْلَ مَوْتِكَ**"[5]، ويستدعي في ذهن المتلقي هذا الموروث الديني ليساعده في

---

[1] سورة يس، الآية 40.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص67.

[3] سورة يوسف، آية 18 وآية 83.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص246.

[5] الألباني، الفتح الكبير، ط5، المكتب الإسلامي، دمشق، ج1، 2008، ص243.

فهم رسالته ونصيحته بسلاسة، إضافة لتحفيزه على تنفيذها من خلال تأصيلها وربطها بنصيحة النبي محمد ﷺ.

وكذلك استحضاره لسير الأنبياء والصحابة في قصيدة "**عيد النهضة**"، **يقول**[1]:

وَيْلٌ لنا أنرى العِدَا تنهـــى وتأمـــرُ بـ"الحَـــرَمْ"

وبهِ "ابن عبد الله" صلَّى و "المسيحُ" لهُ ارتسمْ

ونرى مقاليدَ "القيامـــةِ" في يد الطاغـــي تُـــزَمْ

وبها "أبو حفصٍ" كـ"ركن البيت" طوَّفَ واستلمْ

ألقى الشاعر هذه القصيدة في "عمّان" في ندوة أدبية، يستنهض فيها الأمّة العربية ويستصرخها إلى إيقاد الهمّة وخلع رداء الذل، وأن تنتفض كالليوث في وجه الأعادي، وألا تستكين أو تلين إلا بنصر يستتب له الزمان، فيستخدم الرموز والشخصيات والأحداث الدينية ليثير فيهم نار الحميَّة والغيرة على ما وقع في أماكنهم المقدَّسة، وكيف أصبحت أداة يتحكم بها الأعادي، فيتحسّر لحالهم وهو يرون العدا تتحكم في مكّة المكرّمة التي منها خرج رسول الإسلام محمد صلى الله عليه وسلم وصلّى بها، ولها المسيح عيسى ابن مريم دعا وصلّى، وكيف أضحت مفاتيح كنيسة القيامة في القدس بيد الطواغيت، وهي التي استلمها عمر بن الخطاب وطاف بها كطوافه في ركن البيت المعظّم في الحرم المكي، كلُ هذه الشخصيات والأحداث والمواقع الدينية بما لها من دلالات قوية في نفس المتلقي يستحضرها البحيري لشحذ الهمّة، وإشعال فتيل الثورة في صدور الناس، وتحريضهم على القتال ضد الأعداء الغزاة المحتلين.

وممّا سبق من عرض، يتضح بناء على ذلك مدى استعانة البحيري بآيات القرآن الكريم ونصوص الأحاديث النبوية الشريفة، والشخصيات والأحداث التاريخية الدينية، وقدرته على توظيفها في النص الشعري بإجادة مما ساهم في إيصال أفكاره ورسائله إلى المتلقين بسهولة وبساطة، وأوقع في نفوسهم الأثر المنشود، لما لهذه النصوص والشخصيات والأحداث الدينية من

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص312.

مكانة مقدّسة ومكّرمة في نفس الإنسان، كما أنّه استطاع أن يحفظ قدسية النَّصّ وألفاظه أو الشخصية ومكانتها من خلال حسن الاستدلال بها.

2. التناص التاريخي:

لقد شكلت الأحداث والوقائع والشخصيات التاريخية مصدراً ملهماً للشعراء، وأدركوا أهمية توظيفها في قصائدهم لمدّ جسور من التواصل مع المتلقي، وإضفاء قيمة إثرائية ومعرفية على النص الشعري، فالشاعر لا يتناص مع التاريخ "بهدف الاستعاضة عن الحاضر بالماضي، وإنّما بهدف تحويل الجوانب التراثية المتألقة بطبيعتها إلى أطر فنية رمزية، تتيح للشاعر أن يتعمّق في الحاضر، وأن يجذّر رؤاه الشعرية للواقع والحياة والوجود"[1].

واستحضار التاريخ واستلهام معطياته الدلالية في النص الشعري يُنتج تمازجاً، ويخلق تداخلاً بين الحركة الزمنية، حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وتحفيزاته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة، فيما يشبه تواكباً تاريخياً يومئ فيه الحاضر إلى الماضي[2].

وقد استخدم البحيري التناص التاريخي في قصائده، من ذلك ما ذكره في قصيدة "**جزاء سنمار**"، **فقال**[3]:

هذا جزا النُّعمانِ للـــ ـــرُّوميِّ.. بعدَ تَوَدُّدِ

عَلَّا لهُ الرُّومِي قصـ ـــرى عِزِّهِ.. والسُّؤدَدِ

حتى إذا طابَ المُقَا مُ لهُ بِظِلِّها النَّـــدي

أَلْقَى بهِ مِنْ شَاهِـقٍ ظُلماً.. ولم يَتَـــرَدَّدِ

يستحضر البحيري في هذه القصيدة قصَّة الملك النُّعمان مع المهندس الرُّومي الذي بنى له قصراً، ثمَّ أخبره بأن هناك طوبة لو زالت سيسقط القصر كُلُّه، ولا أحد غيره يعلم بمكانها، فما

---

[1] خديجة المغنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، وزارة الثقافة، صنعاء، 2004، ص139.

[2] انظر: رجاء عيد، لغة الشعر العربي المعاصر – قراءة في الشعر العربي، مرجع سابق، ص201.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص76.

كان من النُّعمان إلَّا أن ألقاه من أعلى القصر فقتله كي لا يخبر أحداً بموضعها، وقد انتشرت قصته بين العرب[1].

ويستخدم الشاعر في هذا النص مفارقة تصويرية ليبيِّن حال الأسى والحرقة والشجن التي يعيشها، بينما هي في سعادة وهناء، ويستحضر هذه القصة التاريخية التي تشابهت نهايتها مع قصته، حيث كان النكرانُ جزاءَ الإحسانِ.

وقد استخدم البحيري التناص التاريخي "**جزاء سنمار**" عنواناً لقصيدته التي يروي فيها قصته مع محبوبته، وحالته بعدما فارقته وقد تعلّق بها قلبه، وأعطاها كل ما يملكُ من هوى، فما كان جزاؤه إلا الهجرَ والفراق.

وقد شغلت حروف المدّ حيّزاً واسعاً في القصيدة ليدلل الشاعر بها على شدّة الألم المكبوت في صدره لفراق محبوبته وآهاته عليها، واستخدم حرف الدال مكسوراً –والدال حرف قوة– ليدلل على شدّة انكساره وتوجّعه.

ومن التناص التاريخي، قول البحيري في قصيدته "**المسجد الأقصى**"[2]:

أحينَ جدّتْ، وعن ساقٍ لها كَشَفَتْ حربٌ طَحُونٌ لُهَى أَرْحَائها البَشَرُ

أَرْخَى عليهِ غِمَـــارَ الغِيْدِ ثمَّ مضَى يُرخِـــي عِنـــانَ فرارٍ شدَّهُ الذُّعْرُ

يهجو الشاعر في هذه القصيدة ملوك الدول العربية وزعمائها، بعد وقوفه في رحاب المسجد الأقصى المبارك ورؤيته لحاله تحت الاحتلال، وتذكّره خذلان العرب وتنكّرهم عن نصرته وتحريره، وهو في هذين البيتين يرسم لهم صورة القادة الجبناء الذين يفرّون إذا ما كشفت الحرب عن ساقها كما كانت تقول العرب في أشعارها، فقد روى بن عاشور في كتابه التحرير والتنوير "أن كشف المرء عن ساقه فهو كناية عن هولٍ أصابه وإن لم يكن كشف ساقه، وإذا قالوا: كشف

---

[1] أحمد العبد الله، مجمع الأمثال للميداني – دراسة لغوية دلالية، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، عمان، 2011، ص118.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية ج2، ص76.

الأمر عن ساق، فقد مثّلوه بالمرأة المُروَّعَة، وكذلك كشفت الحرب عن ساقها، كلُ ذلكَ تمثلٌ إذ ليس ثمَّة ساقٍ، قال حاتم:

فَتَى الْحَرْبِ إن عضّت بِهِ الِحَرْبٌ عَضَّهَا وَإِنْ شَمَّرَتْ عَنْ سَاقِهَا الْحَرْبُ شَمَّرَا[1]

وقد استخدم البحيري التقديم والتأخير في ذكره لهذا التناص التاريخي، فقدَّم الجار والمجرور (عن ساق) على كلٍ من الفعل والفاعل دلالة على شدّة الحرب وقوّتها، معزّزاً ذلك بصفة ألحقها بالفعل (الحرب) وهي "طحون"، راسماً من خلال التشبيه صورة توحي بشدّة هذه الحرب وبأسها في قوله "حرب طحون"، حيث شبّه الحرب بالطاحونة التي تطحن البشر بين فكيها، متبعاً إياها بصورة استعارية، حيث شبه البشر بالقمح الذي يوضع في جوف الطاحونة، مصرّحاً بالمشبه به وحاذفاً المشبه، ووجه الشبه بينهما كثرة الضحايا.

وفي مثال آخر، يستخدم البحيري التناص التاريخي في قصيدته "**فلسطين**"، فيقول على لسان موج بحر حيفا[2]:

فَجَدَّ صَرْفُ النَّوى بَغْياً وَفرَّقَهُم أَيْدي سَبَأ فَكأنَّ القَوْمَ ما كانوا

يستذكر البحيري في هذه القصيدة مدينة حيفا وأهلها وبحرها وأشجارها وكرومها وجبل الكرمل فيها، ثم يصف ما أصابهم من تفرّق وتمزّق على يد الصهاينة، بعدما احتلوا المدينة وطردوا أهلها، مستخدماً للدلالة على ما أصابهم المثل العربي الشهير بقوله "فرَّقهم أيدي سبأ"، وأصل هذا المثل ما روى الميداني من أن فروة بن مسيك قال أتيت رسول صلى الله عليه وسلم فقلت: يا رسول الله أخبرني عن سبأ أرجل هو أم امرأة؟ فقال: هو رجل من العرب، ولد عشرة، تيامن منهم ستة، وتشاءم منهم أربعة، وهم الذين أرسل عليهم سيل العرم، وذلك أن الماء كان يأتي أرض سبأ من أودية اليمن، فردموا ردماً بين جبلين، وحبسوا الماء، وجعلوا يسقون، فأخصبوا، وكثرت أموالهم، فلمّا كذّبوا رسولهم بعث الله جُرذاً نقّبت ذلك الردم حتى انتقض، فدخل الماء جنتيهما فغرقا، ودفن السيل بيوتهم، وتفرّق أهلها في الأمصار[3]، فهو هنا يشبّه ما أصاب

[1] محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 2008، باب سورة القلم، ج29، ص97.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص332.

[3] انظر: أحمد العبد الله، مجمع الأمثال للميداني – دراسة لغوية دلالية، مرجع سابق، ص143.

حيفا وأهلها بما أصاب سبأ، إذ تغيّرت معالم المدينة وتفرّق أهلها عنها، وأصبحوا مشتّتين في أصقاع الأرض.

والشاعر في هذا المقطع من النص يتوحّد مع الطبيعة محدّداً موقفه من الآخر، فالآخر المحبوب (الأهل الأصليون، وقد ووصفهم بكرام الناس)، والآخر المرفوض (وهم بنو صهيون)، ناسباً الأرض واشتياقها إلى أهلها الأصليين –الفلسطينيين–.

وفي مثال آخر، يلجأ البحيري إلى استخدام التناص التاريخي في قصيدته "**مهرجان الرسول**"[1]، في قوله:

فِيمَ المَفَارِحُ؟ والعِـدى في دَارِنا … يَقُظــــتْ طَوارِفَها لأمرٍ نَابِهٍ

أتلهُّياً؟ والعُــــربُ في أغْلالِهـــــا … وتسلّياً؟ والشَّرقُ في أوصابِهِ

وتنغُّماً؟ والشَّعبُ موؤؤدُ الخُطَى … عن حقِّه والذُّلُ بَعضُ شَرابِه

ذَهَبَتْ به "شــذراً" يَدَا أَعْدَائـــهِ … وَمَضَتْ بهِ "مَذَراً" يَدَا أَحْزَابِه

يتساءل الشاعر في هذه الأبيات عن الحاجة إلى إقامة الأفراح والاحتفالات في ظل ما تعيشه بلاد العرب من استعمار واحتلال، وما يعانيه الشعب الفلسطيني من ضياع لحقوقه ونهب وسلب لأرضه ووطنه الذي مزّقه وشتّته الأعداء والأحزاب على حدّ سواء، مستخدماً المثل العربي الشهير "تفرّقوا شَذَرَ مَذَرَ"[2] وهو تركيب يستخدم للدلالة على التفرّق وتعدد المذاهب.

ومن الأمثلة كذلك ما جاء في قصيدته "**صوت الشرق**"، حيث يقول[3]:

من مبلغُ "البلشَفيّـــةَ" … تحيَّـــــةً يَعْرُبيّــة

تَسْتَنْجِدُ العَزْمَ يمضــي … بالنَّفْحَةِ الأريحيـة

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص301.

[2] المعجم الوسيط، مادة (ش . ذ . ر).

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص362.

يرسل الشاعر في مطلع هذه القصيدة تحية عربية إلى الثورة البلشفية[1] التي اندلعت في روسيا، مستلهماً من هذا الحدث التاريخي البارز –في حينه– أهدافه وشعاراته في سبيل تحفيز الشعوب العربية على القيام بمثل هذه الثورة ضد قوى الاستعمار والاحتلال، فهو هنا يثير بهذا الحدث عاطفة وحماس القارئ الذي سمع عن أخبار هذه الثورة التي انتصرت ضد الظلم والاستعباد، ليوصل رسالته للمتلقي بأن الثورة هي سبيل الخلاص والحرية ورفض الظلم وتحرير الأوطان.

ويلجأ البحيري إلى تناص تاريخي آخر في نفس القصيدة، **فيقول**[2]:

فَسَائِلي "عبدَ شَمْـسٍ" عن وَثْبَـــــةِ "أُمَويَّـــهْ"

فَدَّتْ إلى الغربِ والغر بُ في حَضِيضِ الهُوِيَّهْ

يستذكر الشاعر في هذه القصيدة أمجاد العرب، فهم أهل الجهاد والحميّة والنخوة، من كانوا منارة للحضارة والثقافة والعدالة، ويدعو من ينكر هذه الأمجاد أن يسأل "عبد شمس"[3] الذي من نسله ونسل أحفاده خرج بنو أميّة، عمّا فعلته الدولة الأموية في تاريخ العلوم والحضارات، فهي التي أنارت الغرب وانتشلته من براثن ظلام الجهل والإقطاع، إلى نور العلم والعدالة، وكانت بلاد المسلمين آنذاك مقصداً لطلبة العلم من كل أوروبا.

ومما سبق، نجد أن البحيري اتخذ من الأحداث والشخصيات والأقوال التاريخية والثقافية رموزاً ومدلولات استخدمها للربط بين حدثين، ماضٍ وحاضر، فربط بينهما بإبداع وإتقان، ليصل بذلك بسهولة وسلاسة إلى عقل وقلب المتلقي، وهو عندما يستحضر هذه الأحداث والشخصيات إنما يستحضر معارف قديمة لها وقعها وأثرها في صدر المتلقي، فيوظّفها بدقة وحكمة، جاعلاً منها سبيلاً لا غاية، فهو بها لا يقصد بناء قصيدته عليها، إنما يريد أيضاً أن يؤكد فكرته ويوثقها ليصل إلى هدفه الرئيس، ويمزج بين تجربتين: سابقة وحاضرة ، ليكثّف من المساحة الدلالية

---

[1] الثورة البلشفية: أول ثورة شيوعية في القرن العشرين اندلعت في روسيا بهدف إقامة دولة اشتراكية (باسم راشد، المصالح المتقاربة: دور عالمي جديد لروسيا في الربيع العربي، مكتبة الاسكندرية، 2013، ص10)، (بتصرّف).

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص367.

[3] أحمد بن يحيى البلاذري، جمل من أنساب الأشراف، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، ص1851–1852.

للنص، ويعمّق إحساس المتلقي بتجربته الشخصية، وهذا دليل على ثقافة البحيري العميقة وإدراكه العميق لمدلولاتها.

3. التناص الأدبي:

يعدُّ التراث الأدبي مورداً خصبًا للشعراء؛ لما يشكّله من فكر إنساني، وقيم أصيلة موروثة، ارتبطت بذهن المتلقي وعقله ووعيه وعواطفه، ولهذا فإن كثيراً من الشعراء يلجؤون إليه ليحققوا التفاعل المنشود ما بين النصَّ والمتلقي، إلا أن تعامل الشاعر مع التراث الأدبي لا يعني استحضاره أو ذكره كما هو أو تقليده، إنّما يتمثل التعامل الحقيقي في استخدامه "استخداماً فنياً إيحائياً، وتوظيفاً رمزياً؛ لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية، بحيث يسقط على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة"[1].

وقد استخدم الشاعر حسن البحيري التناص الأدبي بشكل وافر في قصائده، ليعزّز من ارتباط المتلقي وتفاعله معها، ومن ذلك ما ذكره في قصيدته "**لو كنت من مازنٍ**"[2] حيث يقول:

"لو كنتُ من مازنٍ لم تستبحْ إبْلِي ... بَنُوْ اللَّقِيطةِ من ذُهْلِ بْنِ شَيْبانا"

يتألّم البحيري في هذه القصيدة ضياع بلاده فلسطين، التي احتلها الصهاينة وطردوا أهلها أو قتلوهم، فيصف حاله في غربته ومنفاه وهو محمّل بالأشواق والحنين إلى ترابها، والحرقة والأسى يتقدان جمراً في قلبه، والعرب قد تخلّوا عن نصرته ونجدته وإرجاع أرضه ووطنه إليه، حتى وصل به المطاف أن يخاطبهم بما قاله الشاعر الجاهلي "**قريط بن أنيف**"[3] في قصّته مع قبيلته وقبيلة "بني مازن"، حيث أغارت "بنو شيبان" عليه ونهبت ثلاثين من إبله، فقام يستصرخ قبيلته لكنهم خذلوه؛ فاستغاث بأبناء عمه من قبيلة بني مازن من عمرو بن تميم الذين أجابوه إلى

---

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص204.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص352.

[3] قريط بن أنيف العنبري التميمي، شاعر جاهلي من بنو العنبر من تميم، لم يرد عنه الكثير في سيرته سوى قصته مع قبيلته وقبيلة بني مازن التي انفرد بها النحوي البصري أبو عبيدة معمر بن المثنى.

ما سألهم وأغاروا على بني شيبان، ونهبوا منهم مائة من الإبل ودفعوها إليه، فقال قصيدته الشهيرة، التي جاء في مطلعها[1]:

لو كنتُ من مازنٍ لم تَسْتَبِحْ إبْلِي   بَنُوْ اللَّقِيطَةِ من ذُهْلِ بْنِ شَيْبانا

يلتقي البحيري مع "قريط" في هجائه لبني جلدته، الذين تخلّوا عن نجدته ونصرته في وقت حاجته إليهم، متحسّراً أن لو كان من أمّة غير هذه الأمّة لوجد منهم التلبية والنصرة، فيبدع البحيري في نظم قصيدته ويعنونها بعنوان غامض "لو كنت من مازن"، إذ يتبادر إلى ذهن القارئ مدلولات غامضة عن شخصية "مازن"، ولماذا يودّ الشاعر أن ينسب نفسه إليه، ممّا يحمله على التركيز في قراءة القصيدة حتى تتكشف له مدلولات هذا العنوان، الذي هو في حقيقته تناص من قصيدة لشاعر جاهلي.

واستهل البحيري قصيدته بأسلوب النداء "أيا فلسطين" لمناجاة وطنه المسلوب، لما في النداء –الياء تدل على البعد– من دلالة على الحنين للأرض، والألم والتأسّي على فقدها وضياعها، فقال[2]:

أيا فلسطينُ يا عمقَ الأسى غُصَصَاً   ويا سُهادَ الضَّنى نأياً وحرمانا

كما أكثر من استخدام الفعل المضارع للدلالة على استمرار ضياع أرضه وبقائها سليبة في أيدي الأعداء، وقد اختار "النون" حرفاً رويَّاً لقصيدته ليتناسب مع ما تحمله مشاعره من حزن وألم على ضياع وطنه.

وفي مثال آخر على التناص الأدبي في شعر البحيري، يقول في قصيدته "**وصمةٌ في تاج**"[3]:

يُبْدُونَ من طرفِ اللّسانِ تَوَدُّدَاً   وَوراءَ لينِ إيهابِهِمْ سُفَّاحُ!

يخاطب البحيري في هذه القصيدة الأمير "عبد الله بن الحسين" أمير شرقي الأردن عقب عودته من إنجلترا بالمعاهدة الإنجليزية–الأردنية، وبوعد الإنجليز له بترقيته من أمير إمارة شرقي

[1] أبو تمام، ديوان الحماسة، ملتزم طبعه الشيخ محمد الرافعي، مطبعة التوفيق، القاهرة، 1322هـ (1904)، ص3.
[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص351.
[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص87.

الأردن إلى ملك المملكة الأردنية الهاشمية، فيلوم الشاعر الأمير على توقعيه هذه المعاهدة، ويعدّد له وقائع غدر وخيانة الإنجليز لعهودهم، كما فعلوا بحكام سوريا ومصر وأهل فلسطين وغيرها من بلاد العرب.

والشاعر في هذا البيت متأثرٌ بقول الإمام علي بن أبي طالب[1] في مجموع نصائحه التي ذكرها في قصيدته "**الزينبية**"[2] حيث قال:

يُعْطِيكَ من طَرَفِ اللِّسَانِ حَلاوةً وَيَرُوغُ مِنْكَ كما يَرُوغُ الثُّعلبُ

والبحيري استخدم هذا التناص الأدبي في قصيدته لاستحضار هذه النصيحة التي ذكرها الإمام علي –كرَّم الله وجهه– في معرض نصائحه المتنوّعة من خلال تجاربه المختلفة ومعرفته بالحياة والناس، ليصف للأمير "عبد الله بن الحسين" زيف وعود الإنجليز وغدرهم لعهودهم، فهم يسمعونك كلاماً معسولاً حتى يحققوا غايتهم منك، ثم إذا ما تمكنوا منك غدروا بك، وأبدلوا لينهم ومهادنتهم وهداياهم بالسفاح والقتال والخراب.

ومن نماذج التناص كذلك ما جاء في قصيدته "**الداء والدواء**"[3]:

كلُّ امْرِئ يَجْرِي إلى يَوْمِ الهِيَاجِ[4] بِمَا اسْتَعدَّا

يستغل الشاعر ذكرى وعد بلفور ليلوم شعبه في هذه القصيدة؛ في ظل ما رآه من ضعف استعداداتهم، وتشتّتهم، وتفرّقهم، وضياعهم في الفقر والجهل، وعدم بنائهم للمصانع والمدارس والملاجئ، وعدم حشد الشباب وتدريبهم للقتال، ويستدعي من التاريخ قول "**عمرو بن معد يكرب**"[5]، التي قالها ليشحذ الهمم ويعزز النفوس6 ليخبرهم أن سبيل استعادة الأرض هو التنمّر والثورة والتجهيز للقتال، فالذي يرفع راية النصر عقب يوم المعركة هو من استعد جيدًا للقتال.

---

[1] الإمام علي بن أبي طالب الهاشمي القرشي، ابن عمّ رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم وصهره وابن آل بيته، وهو رابع الخلفاء الراشدين.

[2] الإمام علي بن أبي طالب، الديوان، تقديم وشرح إسماعيل العقباوي، شركة القدس للتجارة، القاهرة، ط1، 2008، ص31.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص302.

[4] يوم الهياج: يوم الحرب والمعركة.

[5] عمرو بن معد يكرب، شاعر وفارس اشتهر بالشجاعة والفروسية حتى لُقِبَّ بفارس العرب، وكان له سيف اسمه الصمصامة، وقد شارك في معارك الفتح الإسلامي في عهد أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب.

[6] القصيدة: أحمد بن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، م2، ص132 (بتصرّف).

فاستدعاؤه لهذا القول لشاعر عربي قديم له وقع وتأثير قوي في نفس المتلقي؛ لما تحرّك عنده من مشاعر تربطه بماضيه المجيد، الذي كان رمزاً للنخوة والفروسية والشجاعة بين الأمم، فالمتلقي عند قراءته هذا التناص الذي يعزز به البحيري فكرته تهيج مشاعره، ويتحرّك وجدانه، وتقوي عزائمه.

وقد أجاد البحيري في هذه المقطوعة من القصيدة، في اختيار الألفاظ وتوزيعها، وتوظيف الأساليب الإنشائية والبيانية، فاستخدم ألفاظ "تنديداً، الشعب يثقله، الأغلال، الفقر، الجهل، اليأس، الآلام،..." للدلالة على ما يعانيه شعبه نتيجة وعد "بلفور" المشؤوم، مستهلاً فكرته باستخدام أسلوب النداء بأداتين متتاليتين "يا، أيها" بغرض لفت انتباه المخاطَبين، وجذب تركيزهم للخطاب الذي سيتلوه عليهم، ثمّ يستخدم أسلوب الاستفهام لتوبيخهم وتأنيبهم، سائلاً إياهم عمّا أعدّوه لمحاربة هذا الوعد، وزيادة صمود الشعب وتقويته، في ظل تصديقهم التام وتسليمهم بوعود الإنجليز وسياستهم، ثم يستعين بهذا التناص، ليؤكّد فكرته أن الاستعداد ليوم المعركة هو وحده الفيصل والحكم في نتيجتها، فلا شيء يوهب من دون مقابل، وما أخذ بالقوة لا يسترد بغيرها، ولعله كان متأثراً بقول الله تعالى "**وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ**"[1].

ومن الأمثلة كذلك ما قاله في قصيدة "**الأحلام**[2]":

تنامُ عيوني لا اشتياقاً إلى الكَرَى	**ولا طمعاً في أن تلينَ المَضَاجِعُ**
ولكنْ رجـــاءَ أن يَمُرَّ خيـالُهَـا	**بِحُلْمٍ فتشكـوهُ الحنينَ المدامِعُ**

يرسم البحيري في هذه القصيدة صورة عشق لمحبوبته التي حالت دونها الأيام والليالي، فأضحى أقصى شيء يطلبه هو طيفٌ يزوره في المنام، فتحوّلت غاية النوم عنده من الراحة

[1] سورة الأنفال، آية 60.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص55.

والاسترخاء إلى رؤية طيف محبوبته، وهو في هذه الفكرة تأثّر بما قاله (قيسٌ لبنى)[1] في التعبير عن حنينه وشوقه لمحبوبته:

وإنّي لأهوى النومَ في غَيرِ حِينِهِ لعلَّ لقاءً في المنامِ يَكونُ[2]

فكانت تجربة الشاعرين واحدة –عشق حال دونه بعد–، فحمل كلاهما الألم الممزوج بالشوق والعشق، فكان النوم هو المهرب الوحيد، لا طلباً لراحة الجسم العليل الذي أنهكه الحنين، ولكن طلباً لرؤية طيف المحبوب، ليسلّي الفؤاد ويخفف من حدّة الحنين.

وكان حُسْن الاستهلال عند البحيري استخدامه للتناص، فقد عاش تجربة قيس وأخذ من شعره ليعزّز فكرته، ويوصل ما يجول في خاطره إلى القارئ –المطلّع على سيرة قيس– ليصل بسرعة إلى مبتغى الشاعر في شرح مدى تعلّقه وعشقه.

ونجد أن البحيري قد أبدع في نظم قصيدته ابتداء من العنوان الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقصيدة، فـ"الأحلام" هنا ترمز إلى زيارة طيف المحبوبة عند النوم، وكانت ألفاظه متماسكة معبّرة عمّا يجول في خاطره، فقد اختارها بعناية، فالنوم يستوجب الراحة، لكن الشاعر نفاها بأداة النفي (لا) ثم استدرك بـ(لكن) ليبيّن السبب الأساسي للنوم ويوضّحه، واستخدم التقديم والتأخير ليخصص الحنين ويدلل على عظمه.

ومن الأمثلة أيضاً على التناص الأدبي في شعره ما قاله في قصيدة "**المجد المُضَاع**"[3]:

هَاجَ دَمْعَ الوَليدِ إِيوانُ كِسْرى في (محلٍ من آلِ ساسانَ دَرْسِ)

يبكي البحيري في هذه القصيدة المجد الذي أضاعه العرب بعد فقدان الأندلس وسقوطها في يد الإسبان، ويستذكر بطولات العرب الأوائل الذين فتحوها وعمّروها في زمن الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك، ثم جاء من بعدهم من أضاعها وفرّط فيها، وهو في هذا البيت يرسم صورة

---

[1] قيس بن ذريح بن سنة بن حذافة الكناني، شاعر من العشاق المتيمين، اشتهر بحب (لبنى) بنت الحباب الكعبية، وهو من شعراء العصر الأموي ومن سكان المدينة.

[2] قيس بن ذريح، الديوان، شرح وعناية عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004، ص115.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص121.

للوليد يبكي بألم وحرقة وحسرة، حتى إنّ ملك الفرس –آل ساسان– كسرى الذي فقد مُلكاً عظيماً دانت له الشعوب والقبل، هاجت مشاعره تعاطفاً وشفقة عليه.

والبحيري في هذا البيت لجأ إلى التناص من البحتري[1] الذي قال في قصيدته "**السينية**"[2]:

أَتَسَلّى عَنِ الحُظُوظِ، وَآسَى لِمَحَلٍّ من آلِ ساسانَ[3]، دَرْسِ[4]

وقد جاءت سينية البحتري تعبيراً عن همومه وأحزانه وآلامه، وتأملاً واعترافاً بما يعانيه من آلام نفسية بعد وفاة الخليفة المتوكل[5]، وكذا جاءت قصيدة البحيري ينفث فيها حزنه وحسرته على ضياع الأندلس ومجد العرب وعزّتهم، وقد اشترك الشاعران في مواساة نفسيهما وتعليلها بمُلْكِ الفرس وحكمهم الذي اندرس واندثر.

وقد تضافرت ألفاظ وأفعال القصيدة للتعبير عمّا يجول في باطن البحيري من ألمٍ وحسرة على هذا المجد المضاع، مثل (تصدّع، ضاع صبري، هاج دمع، الحزن، يأساً، ذكريات، حسرات، جثا،...)، كما استخدم التقديم والتأخير فقدّم المفعول به (دمعَ) على الفاعل (إيوانُ) للتخصيص وتعظيم الحزن، وقد أبدع البحيري في توظيف حرف السين في قصيدته حيث كان أكثر الحروف انتشاراً لدلالتين: الأولى الاقتراب أكثر فأكثر من قصيدة البحتري والتي سمّيت "السينية"، والثانية ليوظّف حرف الروي "السين" لما له من دلالات حزينة، وينفث من خلاله زفراته وآهاته، وعزّز هذه الدلالة باستخدام التناص من مواساة البحتري لنفسه وتعليله لها بعد فقد صديقه الخليفة المتوكل، ليوصّل ما يمر به أسى وحسرة إلى ذهن القارئ وعقله.

وفي مثال آخر نجد البحيري يلجأ إلى التناص الأدبي في أشعاره، من ذلك قوله في قصيدة "**أيّ أمّة نحن**"[6]:

---

[1] البحتري: هو أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى التنوخي الطائي، أحد أشهر الشعراء العرب في العصر العباسي، وهو أحد الثلاثة الذين كانوا أشعر أبناء عصرهم، المتنبي وأبو تمام، والبحتري.

[2] البحتري، الديوان، تحقيق حسن الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت، ص1154.

[3] آل ساسان: الأكاسرة ملوك الفرس، وساسان: مؤسس الدولة الفارسية سنة 223م.

[4] درس: خَرْبٍ بَالٍ أي مُنْدَرِس.

[5] عثمان العبادلة، دراسات في الأدب العباسي، غزة، ط1، 2012، ص466 (بتصرّف).

[6] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص313.

"وما نَيْلُ المطالبِ بالتمنّي ولكن تؤخذُ الدُّنيا غلابًا"

يؤنّب الشاعر في هذه القصيدة التي ألقاها في مهرجان "فلسطين الشعري" عام 1946 العرب الذين تخلّو عن نصرة فلسطين بالكفاح والسلاح، فبدل أن يقيموا معسكرات للتدريب أقاموا جمعيات ونوادي للخطابة واللقاءات والاجتماعات ملأت الدنيا ضجيجاً وصراخاً فقط بلا حراك على الأرض، ويذّكرهم أن المطالب لا تنال بالأمنيات والأحلام، بل تؤخذ بعزم الرجال، مستحضراً قول أمير الشعراء أحمد شوقي[1] في **قصيدته**[2]، والذي يؤكّد فيه على حقيقة أن المطالب تنتزع انتزاعاً ولا تعطى هبة ومنحة، وقد أبدع البحيري في توظيف هذا التناص، حيث جعله أداة توكيدية للفكرة التي يريد إيصالها للمتلقي، لما لهذا البيت من شهرة ووقع في النفوس.

وقد سار البحيري في استشهاده لهذا التناص على النحو التالي (هجاء الواقع ⟸ الفكرة ⟸ التمهيد للتناص ⟸ ذكر التناص)، فهو على غير عادته مهّد للتناص وأشار إلى شوقي، قائلًا:

تُناجون المطـالب بالتمنّـي عسـاها أن تُجيـبَ أو تُجابـا

وقبلي هبَّ دون "النِّيلِ" داعٍ ليكشفَ عن سنىَ الحقِّ النقابا

وقد أجاد البحيري في تنويع الأساليب اللغوية بالإضافة إلى التناص ليبيّن فكرته، ويوضح مغزاه من القصيدة، ويصل إلى عقل ووعي المتلقي، فاستخدم الطباق في قوله "أقام وأقعد"، والاستفهام باستخدام أداتي "الهمزة، كم"، وأسلوب العطف بحرف "الواو" في كلمة (وقبلي) للدلالة على وجود فترة زمنية بينه وبين شوقي، كما غلب على القصيدة الحروف القوية، لا سيّما حرف الروي "الباء"، وذلك لتأكيد فكرته بأن القوة هي سبيل تحقيق المطالب.

ومما سبق نستنتج أن البحيري شاعر مثقف، عليم بالدواوين وقصائد الشعراء السابقين على اختلاف عصورهم وأزمانهم، فلم يقتصر استشهاده على عصر معيّن فحسب، إنّما أيضاً

---

[1] أحمد شوقي: شاعر مصري يعتبر من أشهر شعراء العصر الحديث، ولقّب بأمير الشعراء، وكان لقصائده وكتاباته دور في النهضة الأدبية والفنية والسياسية والاجتماعية في عصره.

[2] أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، بيروت، 1988، ج2، ص156.

استقى من العصور الأدبية كافة، بدءاً من الجاهلي وصولاً إلى العصر الحديث، كما أنّه أبدع في اختيار التناص المناسب والملائم منها لقصائده، وأحسن توظيفه فيها، فهو مدرك لمغزاها ومقاصدها، عليم بشهرتها وأثرها ووقعها في نفس المتلقي، ونوّع في طريقة عرضها، ما بين تناص كامل، أو تناص في المعني، أو تناص في الفكرة، وأسقط عليها موضوعاته وظروفه الخاصة؛ ليتمكن من خلالها الوصول إلى ذهن المتلقي ووعيه وتحقيق التأثير المراد فيه.

4. التناص الفلكلوري (الشعبي):

شكّلت الموروثات الشعبية الفلكلورية مصدراً مهماً من مصادر التناص في شعر البحيري، وقد عني البحيري –كغيره من الشعراء الفلسطينيين– باستخدام هذا الموروث لحفظه من الضياع والاندثار، بالإضافة إلى لبساطته وقربه من فهم ووعي المتلقين باختلاف مستوياتهم.

ويعدّ "الأدب الشعبي واحداً من فروع تراث أية أمّة من الأمم، وهو يشمل مجموع الرموز الناتجة عن الجزء الشعبي من ثقافة الأمة، وهو نتاج عفوي جماعي، يعبّر عن شعور أبناء الشعب وعواطفهم وحاجاتهم وضمائرهم بشكل عام، وينتقل من جيل إلى جيل بشكل عفوي مشافهة، أو عن طريق التقليد والمحاكاة والملاحظة"[1]، وهو أيضاً "كتابة تقوم على الترميز والأسطرة والأقنعة الشعبية"[2].

ويمثّل التراث الشعبي بالنسبة لأي أمة الخيار الوحيد للتعبير عن تلقائيتها المطلقة، بكل حرية وتجرد، فالأدب والتراث الشعبي هما التعبير الفطري الصادق لأحلام الأمة وآمالها وشقائها[3]، وقد أجاد البحيري في استخدام هذا الموروث في قصائده، ومن أمثلة ذلك ما قاله في قصيدة "**أقصوصة**"[4]:

---

[1] شريف كناعنة، دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية، مجلة التراث والمجتمع، جمعية إنعاش الأسرة، البيرة، م6، ع9، ص22.

[2] محمد النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي أنماط من التناص الفلكلوري، ط1، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2010، ص12.

[3] انظر: عمر نمر، الملحمة الشعبية الفلسطينية، منشورات الجمعية العلمية الفلسطينية، الدار الوطنية، نابلس 2000، ص5.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص135.

إذا غدا العيشُ رغيداً أصبحَ الكلُّ ودوداً

وإذا الدَّهــرُ تنكَّــر مــالَ كُلٌّ وتغيَّــرْ

يوظف البحيري التناص في هذه القصيدة بطريقة رائعة، فقد ساقها إلينا بأسلوب سلس جميل، فيحدثنا عن "شحرور"[1]، الطائر الوحيد، السعيد ببعده عن الناس والطيور، ناعم البال بين الظلال، الجاهل بغدر الليالي، إلى أن جاءه طير بكلام معسول، واهباً إياه الفؤاد، معاهداً إياه عهد الحب والإخاء، فقبل "شحرور" عهده إلى أن كسر جناحه، فأصبح باكياً شاكياً، فمضى الطير "الخائن" تاركاً العهد والألفة، فيتحسّر "شحرور" على ذلك، والبحيري في هذه الأبيات على لسان "شحرور" متأثر بحقيقة اجتماعية وأمثال شعبية عديدة، منها:

- **انقلب الزمان وأصبح القمح زوان[2].**
- **جزاء المعروف ضرب كفوف[3].**
- **الناس مع الحيط الواقف / الناس مع الكفّة الراجحة[4].**

وقد استخدم البحيري هذا التناص في ختام قصيدته، ليوصل للقارئ فكرته وما في قلبه، ف"شحرور" هو رمز للشاعر الذي أحب صديقاً ثم تخلي عنه لفقره، فنظم القصيدة متخذاً من الأسلوب القصصي وسيلة للوصول إلى القارئ، ومعزّزاً فكرته بالتناص من التراث الشعبي.

فالشاعر مؤمن بحقيقة أن الصديق سند وقت الضيق، وهو العون في الضراء والبلاء، ونجد ذلك في قوله بقصيدة "**وداع عود**"[5]:

وإنَّ الصديقَ لعونُ اللَّيالي إذا رجمتكَ يداها رَجَمْ

---

[1] شحرور: طائر غرّيد من فصيلة الشحروريات، يربى في أقفاص لحسن صوته.

[2] سمير زهير الصوص، طائفة من الأمثال والكنايات والعبارات والألفاظ الشعبية الفلسطينية، قلقيلة، 2015، المثل رقم 328، ص34،

[3] المرجع السابق، المثل رقم 85، ص639.

[4] المرجع السابق، المثل رقم 2494، ص212.

[5] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص237.

ومن أمثلة التناص من الموروث الشعبي، يقول البحيري في قصيدته "**الشرق**"[1]:

لا يخدعنَّكَ أن صَفا وجهُ الزَّما نِ الجَهْمِ فهو ملوَّنٌ ألوانا

لا تـأمنــنَّ الدّهــرَ وثباتِــــهِ فالدَّهرُ يَلْبِسُ كُلَّ يومٍ شانا

يدافع البحيري في هذه القصيدة عن بلاد الشرق التي كانت منارة الحضارات، فهم الذين ملكوا الليالي ودافعوا عن بلادهم بدمائهم، فيدعو الغرب إلى عدم الاستهانة بهم، فهم أمّة كتبت اسمها في ذرى العلياء، وتاريخها محفور معلوم في الكنانة ومأرب والفرات واليرموك، وسل ربوعك فهي خير مجيب، ثم ينتقل للحديث بعد ذلك عن غدر الزمان وتقلب الأيام وتبدل الأحوال، وأن تراجع أمة العرب اليوم ما هو إلا عتمة سيأتي بعدها صباح مشرق، فلا تأمنن –يا غرب– حال الدنيا، وهنا يبرز التناص الشعبي في الأبيات السابقة حيث يبرز تأثر الشاعر بالأمثال الشعبية التالية:

- **يوم ليك ويوم عليك، دير بالك فتح عنيك**[2].
- **يوم عسل ويوم بصل**[3].

وهذه أمثال شعبية مشهورة، يستخدمها العرب لتحذير الشامتين بأحوال غيرهم من أن الدنيا دوّارة، متقلبة الحال، وأن الزمان لا يصفو لأحد ولا يجامل أحدًا.

وفي مثال آخر، يلجأ البحيري مجدّداً إلى التناص الشعبي لتعزيز فكرته، من ذلك قوله في قصيدته "**الصنم المعبود**"[4]:

فَيَدُ الحقِّ لا تُنَالُ بدمــعٍ قانـــئٍ[5] في شُؤونــه أو صُراحِ[6]

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص285.

[2] وكالة وفا، الأمثال الشعبية، مركز المعلومات الوطني الفلسطيني، حرف الياء، المثل رقم 30.

[3] محمد كمال جبر، سلسلة التراث الشعبي الفلسطيني، دائرة المعارف الفلسطينية، جامعة النجاح، نابلس، 2010، رقم المثل 2116، ص392.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص387.

[5] دمعٍ قانئ: أي دمع شديد الحمرة والحرقة.

[6] صراح: كلام واضح لا غموض فيه.

بل بعزمِ الحديـدِ تُؤخَذُ قَسْراً   لا اجتـداءً من الليالــي الشِّحاحِ

يشحذ الشاعر في هذه القصيدة الهمم نحو الكفاح والقتال ضد الأعداء للخلاص ونيل الحقوق واسترداد الأرض السليبة، فهو يعلم أن الحق لا يعود بالدمع والبكاء أو الخطب والأشعار أو استجداء الأمم، إنّما تعيده قوة السلاح والثبات والنصر في المعارك، وفكرته هذه تأثر بموروثات شعبية متنوّعة، نذكر منها:

- **ما بفلّ الحديد إلا الحديد**[1].
- **ما بجيب الرطل إلا الرطلين**[2].

وهذه أمثال وحكم شعبية يرددها الناس في كل وقت وحين، للدلالة على أن الاستجداء لم يُعد حقاً لصاحبه، إنما الحق ينتزع انتزاعاً بقوة السيف، فيؤكّد فكرته ويقويها بألفاظ معلومة مألوفة لدى الناس؛ ليشحذ هممهم ويستنهضهم لحمل السلاح والكفاح لاسترداد الوطن المسلوب.

وفي مثال آخر، يقول البحيري في قصيدته "**عيد البلاد**"[3]:

لا تقولوا أينَ منَّا ما نُريدْ   ما على ذي همّةٍ شيءٌ بعيد

يدعو الشاعر في هذا البيت إلى الكدّ والسعي لتحقيق الأمنيات، وعدم الاستسلام أمام العقبات، بل مواجهتها والتغلب عليها في سبيل الوصول إلى الهدف المنشود وتحقيقه، وهو بهذا متأثرٌ بالمثل الشعبي الشهير "**من جدّ وجد، ومن زرع حصد، ومن سار على الدرب وصل**"[4].

وفي مثال آخر، يقول البحيري في قصيدة "**على جدار السجن**"[5]:

وَمَنْ يَزْرَع نباتَ الشوكِ غَيْرَ الشوكِ لا يَجْني

---

[1] سمير زهير الصوص، طائفة من الأمثال والكنايات والعبارات والألفاظ الشعبية الفلسطينية، مرجع سابق، المثل رقم 2098، ص182.

[2] سمير زهير الصوص، المرجع السابق، المثل رقم 2098، ص182.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص348.

[4] وكالة وفا، الأمثال الشعبية، حرف الميم، المثل رقم 70، مركز المعلومات الوطني الفلسطيني.

[5] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص205.

وعنـدَ الشـرِّ غيرُ الشـرِّ لا يُجْدِي ولا يُغنـي

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن مأساة السجن وعذاباته، التي عانى منها الفلسطينيون بشكل عام، وعانى هو منها على نحو خاص، ويراها مصدراً من مصادر الحقد والغلّ والغضب الذي يزرعه الاحتلال في صدور الفلسطينيين، وأنه عاجلاً أم آجلاً سيجني الاحتلال ما زرعه في صدورهم، ولن يشتفي غليله منه إلا بأخذ الثأر والقصاص منهم، وهو في هذه الأبيات متأثر بالأمثلة الشعبي الشهيرة:

- **الشر بالشر والبادي أظلم**[1].
- **طريق الشر آخرته شوك** [2].

وفي مثال آخر، يقول البحيري في قصيدة "**نزهة**"[3]:

وإذا قـــالَ: ودودٌ!	**قُـلْ لـهُ: أنتَ حقـــودُ!**
وإذا كانَ حَسُوداً!	**قُلْ لهُ: في العينِ عودُ!**

يوظف البحيري أسلوب الحوار بينه وبين ظَبْيٍ جاءه يطلب منه أن يسير برفقته في حديقة غناء، ويمتعا ناظريهما بمشاهدها الغناء الساحرة، وأثناء تجوالهما يميل عليه الظبي ليخبره أن هناك عيناً ترقبهما ولا تفارقهما أينما ذهبا، فيطلب منه الشاعر أن يصرفها عنهما بأي طريقة، حتى وإن ادّعى بأنه صديق قريب، أو صاحب ودود، وإن كان مغتاظاً حسوداً فليخبره بأن في عينه عود، وهو في هذا المعنى متأثر بالمثل الشعبي الشهير الذي يُقال للحسَّادِ "عين الحسود فيها عود"[4]، وهي عبارة درج العامة على استخدامها وقولها لدفع العين والحسد، وقد وظّفها الشاعر في هذه القصيدة ليصرف حسّاده ويطرد عيونهم عنه وعن محبوبته التي اتخذ من شخصية الظبي رمزاً لها ولم يصرح بها مخافة الحسد.

---

[1] محمد كمال جبر، سلسلة التراث الشعبي الفلسطيني، مرجع سابق، المثل رقم 279، ص51.

[2] سمير زهير الصوص، مرجع سابق، المثل رقم 1262، ص109.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص248.

[4] محمد فتحي آل عبد العزيز، الإيقاظ في تصحيح الأمثال والألفاظ، ط3، ص25.

ومما سبق نجد أن البحيري قد لامس بألفاظه وأمثلته وعي وفهم المتلقين على اختلاف مستوياتهم، مستخدماً التناص مع هذه الأمثلة الشعبية المشهورة بدلالاتها المعلومة ليعبّر عن أفكاره المختلفة، ويوصل رسالته وأهدافه بكل سهولة ويسر وبساطة، إضافة إلى أنّه يساهم في حفظ هذا الموروث من الضياع والاندثار في ذاكرة الزمان من خلال تكرار ترديده في قصائده، وتوثيقه في دواوينه الشعرية.

وتجدر الإشارة إلى أن الباحث لم يعثر على أشكال أخرى للتناص من مصادر بخلاف ما تمّ ذكره مسبقاً –بحسب علمه وبحثه–، لا سيَّما التناص الأسطوري الذي يحتاج إلى فئة المثقف الإيجابي ليستوعبه ويدرك معناه ومراده، أما البحيري فقد كان يخاطب في شعره كافة فئات المتلقين بلا استثناء.

وهكذا نصل إلى خلاصة أن الشاعر البحيري قد استقى التناص من مصادره المتنوّعة، ومردّ ذلك يعود إلى ثقافته وإلمامه واطّلاعه الواسع على مختلف المراجع الأدبية والتاريخية والشعبية والدينية، وقد نجح في توظيف هذه الاقتباسات في نصوصه الشعرية بحيث جاءت جزءاً أصيلاً فيها وليس بدخيل عليها، وحقق فيها التوافق ما بين مدلولات الماضي ومعاني الحاضر، ما مكّنه من الوصول بأهدافه ورسائله إلى وعي المتلقي.

الفصل الرابع

الإيقاع الشعري

الفصل الرابع - الإيقاع الشعري

تتلاحم مكونات القصيدة، من أصوات، وكلمات، وجمل، وحركات، وسكنات، ووزن، وقافية، فيما بينها لتُخرج لنا تناغماً موسيقياً يطرب الأسماع، ويسحر الآذان، ويسرق الوجدان؛ هذا التناغم هو الإيقاع الشعري الذي يمتدّ من مطلع القصيدة حتى نهايتها.

فالإيقاع الشعري "يُشكِّلُ خَطاً عمودياً يبدأ من مطلع القصيد حتى نهايتها، وبذلك هو يخترق كل خطوطها الأفقية، بما فيها خط الوزن ليتقاطع معها جميعًا"[1]، وهو كذلك "ما يحدثه الوزن أو اللّحن من انسجام"[2] يُضفي على القصيدة الشعرية نغماً مميزاً وموسيقى متناسقة.

ويعدّ الإيقاع بمثابة الملمح الجوهري للغة الشعرية، وصفة ملازمة للخطاب الشعري، وتختلف إيقاعاته من قصيدة لأخرى باختلاف التجربة الشخصية والحالة الشعورية للشاعر، ومهمّته "تهيئة ذهن المتلقي وإحساسه للاستجابة بنزوعه التلقائي وتشكيلاته الفنّية، التي تنبت عن إثارة الروعة، وتفجير المشاعر، وفق آلية التواصل المتكئة في المقام الأوّل على سياق العصر"[3].

والإيقاع الشعري يمثّل مفهوماً شاملاً للهندسة الصوتية في القصيدة، بينما الوزن والقافية لا يمثّلان إلا المستوى الخارجي منه، أو القاعدة المفروضة عليه من الخارج؛ فللإيقاع خاصية جوهرية في الشعر، فهو ينبع من طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، مما يخلق تفاعلاً عضوياً بين النظامين الصوتي واللغوي في القصيدة[4]، لذلك فإنه يجاوز الوزن والقافية إلى جملة من العناصر التي تتشابك على المستويات اللغوية والبلاغية والصوتية، لتنتج نغمة الإيقاع الذي تبنى عليه القصيدة الشعرية.

والإيقاع في الشعر ليس زينة جمالية خارجية تضاف إليه ويمكن الاستغناء عنها؛ إنّما هو وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس،

---

[1] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، ص24.

[2] محمد عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى لجيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص15.

[3] عزت محمد جاد، الإيقاعية – نظرية نقدية عربية، دار الفكر العربي، مطبعة علاء الدين، القاهرة، 2002، ص10.

[4] هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة – بنية التكرار عند البياتي نموذجًا، مجلة جامعة دمشق، م30، ع1+2، 2014، ص94، (بتصرف).

ممّا لا يستطيع الشاعر أن يصرّح به من كلام[1]، ولهذا فقد جمع البحيري الإيقاع بنوعيه في قصائده الشعرية، فاستخدم الإيقاع الخارجي الذي يشتمل على (الوزن، والقافية)، والإيقاع الداخلي الذي يشتمل على ظواهر تعبيرية عديدة منها (التصريع، الترصيع، التكرار، الجناس)، وفيما يلي عرض مفصّل لأنواع الإيقاع ووسائله وأدواته في شعري البحيري.

ويعتبر الإيقاع من أبرز عناصر التشكيل الجمالي، حيث يقوم الشاعر فيه بصهر العناصر الموسيقية في بوتقة إحساسه وانفعالاته وتجربته، ليخرج لنا ألحاناً تتناسب مع دوافعه ورؤيته لهذا الواقع.

المبحث الأوّل / الإيقاع الخارجي:

يصدر هذا الإيقاع من الشكل الخارجي للقصيدة الشعرية الذي يحكمه الوزن والقافية، وهو خاصية تمنح الكلمات جرساً خاصاً ينجذب إليه سمع المتلقي، وتجعل معانيها قريبة من القلب بمجرّد سماعها، وتسهّل عملية حفظها وترديدها.

أ- **الـوَزْن:**

هو أحد أركان القصيدة، وركيزة أساسية في أي نص شعري على اختلاف الأزمان والثقافات، ويعرّفه القرطاجني بقوله "أن تكون المقادير المُقَفَّاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات، والسكنات، والترتيب"[2]، وتصفه نازك الملائكة بقولها "الوزن كالسحر يسري في مقاطع العبارات، ويكهربها بتيار خفي من الموسيقى، وهو لا يعطي الشعر الإيقاع فحسب، وإنّما يجعل كل شطر فيه أكثر إثارة"[3]، وهو بهذا مرتكزٌ إيقاعي في النص لا غنى عنه.

وقد نوّع البحيري في استخدامه للأبحر الشعرية في قصائده المختلفة، والجدول التالي يرصد -بشكل تقريبي- عدد مرات استخدام كل بحر منها، ونسبته المئوية:

---

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص154، (بتصرف).

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص263.

[3] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص11.

جدول رقم (7)

الأبحر الشعرية

م.	البحر الشعري	عدد تكراره	النسبة المئوية
.1	الكامل	40	14.13
.2	مجزوء الكامل	21	7.4
.3	البسيط	34	12.01
.4	مجزوء البسيط	1	0.35
.5	الطويل	32	11.31
.6	مجزوء الطويل	1	0.35
.7	الخفيف	26	9.2
.8	مجزوء الخفيف	1	0.35
.9	المُتقارب	26	9.2
.10	الوافر	23	8.2
.11	مجزوء الوافر	10	3.5
.12	الرَّمَل	20	7.1
.13	مجزوء الرَّمَل	21	7.4
.14	الرَّجز	4	1.4
.15	مجزوء الرَّجز	10	3.5
.16	المُحْدَث	4	1.4
.17	المُجتثْ	3	1.1
.18	الهَزَجْ	2	0.71
.19	السَّريع	1	0.35
.20	المديد	1	0.35
.21	المزج بين الرَّمل ومجزوئه	2	0.71
المجموع الكلّي		**283**	**%100**

ومن خلال الجدول السابق يتبيّن للباحث ما يأتي:

- يميل الشاعر حسن البحيري إلى الإكثار من استخدام البحور الصافية "وهي البحور التي تشكل من تكرار تفعيلة واحدة فقط، وهي سبعة أبحر تشمل (الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرَّمل، المتقارب، المتدارك)"[1].
- استخدم الشاعر البحور المركبة وهي "بحور تتألف من تكرار تفعيلتين، إما تكراراً متتالياً، أو تكراراً لتفعيلة مرتين يتوسطه تفعيلة، وهي تسعة أبحر تشمل (الطويل، البسيط، الخفيف، السريع، المديد، المجتثت، المنسرح، المقتضب، المضارع)"[2].
- إن بحر الكامل من أكثر البحور دوراناً واستخدمًا في شعر البحيري؛ لما يتصف به هذا البحر من إمكانيات إيقاعية تحمل نغمة الجلال والاكتمال والرزانة والوقار، وهو بحر يعتريه الكثير من التغييرات التي تبتعد عن الأصل الموضوع عليه، الأمر الذي يؤدي إلى توجيه البنية الإيقاعية إلى أنغام جديدة ذات قيم لذيذة تطرب السامع وتأخذ بقلبه.
- هناك علاقة موسيقية داخلية ناتجة عن مزجه بين أكثر من بحر في القصيدة الواحدة.
- أكثر الشاعر من التنويع والتلوين في الوزن الواحد، فقد يأتي أحياناً تاماً وقد يأتي مجزوءاً.

ويعود وَلَعُ البحيري بالنظم على البحر "الكامل" لأن تفعيلاته تمنح الشاعر مساحة من الحريّة للتعبير عمّا يجول في خاطره أكثر من غيره من الأبحر الشعرية، ومن أمثلة قصائده على هذا البحر، ما نظمه في قصيدة "**اذهب**" من خطاب عتاب إلى صديقه الذي هجره وفارقه ولم يراع سنين الودّ والمحبّة، تاركاً في قلبه الجراح والأسى، يدعوه أن يذهب ويمضى في سبيله فلن يبكيه بعد اليوم، ويكفيه ما تركه من حسرات بفؤاده المكلوم، **فيقول في قصيدته**[3]:

ماذا جَـزَيتَ بغيـرِ سلْبِ حُشَاشَتـــــي   وهوانِ قَلْبي.. واغتصابِ سُباتي

[1] صادق عبد الله أبو سليمان، الخلاصة الثرّية في علم أنغام موسيقى شعر العربية، ط1، دار المقداد، غزة، 2008، ص58.

[2] صادق عبد الله أبو سليمان، الخلاصة الثرّية في علم أنغام موسيقى شعر العربية، مرجع سابق، ص58، (بتصرف).

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص81.

قدّمْتُ قَلْبـــي.. فاستَبَحْتَ نَجِيعَــهُ　　　　فشكوتُ وَجْدي فاتَّهمْتَ شَكاتِي

اذهــب! فمــا أنا بعــدَ يومِــكَ بالــذي　　　　تَهْمي على بابِ الهوى عَبَراتي

حَسْبِي أَسَى المَاضِي وما تركَ الشَّجَى　　　　بفــؤادي المكلـــوم من حسراتِ

وقد نظم البحيري القصيدة السابقة على البحر الكامل، وقد جاءت تفعيلات البيت الأول (مُتْفَاعِلُن مُتْفاعِلن مُتَفَاعِلْ ** مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ)، وهذا البحر يدّل على الشجن والرومانسية، ويمنح الشاعر مساحة واسعة للتعبير عمّا يجول في خاطره من أحاسيس ومشاعر تناسب موضوع وغرض القصيدة، ليصل بها إلى المتلقي بالكيفية المطلوبة.

وفي قصيدة "**رايات الفدا**" يتحدث الشاعر عن وطنه وأمجاده، مُقْسِماً أنه سيعود إليه يومًا، وسيكون هذا اليوم المشهود يوم عرس تتغنى به كل الدنيا، فالثأر في صدره يتضرّم ويشتعل كما البركان في جوف الأرض، مُجدداً القسم بألا يستقر في وطنه يهودي ما دام في العروق دم يجري، **فيقول**[1]:

وَطَنِي.. وَأَمْجَادِي على ثَّغْرِ الزَّمانِ تَبَسُّمُ

وَلِعَــوْدَتي يَـــومٌ بهِ عُرْسُ العُـــلا يَتَرَنَّمُ

والثَّأرُ في صَدْرِي براكيـــنُ اللَّهِيبِ تُزَمْــزِمُ

قَسَمًاً برايـــاتِ الفِدَاء هَفَتْ إليهـا الأَنْجُمُ

بِتُرَابِكِ الطُّهْرِيِّ وهو على اليهـودِ مُحـــرَّمُ

لن يَسْتَقِرْوا فوقَ أَرْضِكِ والعُـروقُ بها دَمُ!

بنى الشاعر هذه القصيدة على بحر "مجزوء الكامل"، وقد جاءت تفعيلات البيت الأول (مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ ** مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ)، مما ساعده في المزج بين شجن البحر وقوة الشعور، فاستخدم المجزوء ليعبّر بدقّة وسرعة عمّا يجول في خاطره من أحاسيس ومشاعر تجاه وطنه

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص91.

المسلوب، واستخدم حرف الميم المضمومة في نهاية القافية للدلالة على الغضب والقوّة والشدّة، مما أعطى نغمًا موسيقياً ثورياً يناسب انفعالات الشاعر.

وفي قصيدة "**بيت شاعر**" يكشف البحيري جزءاً من شكل معيشته، فهو رجل بسيط الحال، فقير المال، لا يملك إلا الكتاب والقلم والشعر، وقد استغرب صديقه أثناء مبيته عنده من عدم إحكامه لغلق باب المنزل، فأخبره بأنّه لا يخشى اللصوص؛ لأنه لا يملك إلا قصائده وأشعاره، ولا شيء عنده مما يطمع فيه اللصوص ويبحثون عنه، ثم نظم هذه القصيدة **يقول فيها**[1]:

مَنْ شاءَ أنْ يَسْرِقَنِي فَلْيَأْتِ	**فَلَنْ يَرى مِنْ دِرْهَمٍ في بَيْتِي**
والبابُ مَشْــروعٌ لِمَنْ يَزُورُ	**فَمَـــا وراءَ ظلِّــهِ مَحْظُــورُ**
وهو لكلِّ طـــارقٍ مَفْتُــوحُ	**وَعَنْ لقاءِ الضَّيْفِ لا يُشِيحُ**
فِـــإنْ أَتَـى يَقْصِدُهُ غريبُ	**تُحطُّ عَنْ كَلْكَالِـــهِ الكُـرُوبُ**
وَأَمَّـــهُ أيُّ شَجٍّ أو خَـــائِفِ	**كَفْكَفَ مِنْ أَمْنٍ حَيا المَذَارِفِ**
لَيْسَ لَهُ مِنْ مُحْكَمِ الرِّتَـــاجِ	**ما يَمْنَعُ السَّارقَ في الدَّيَاجي**
وَلَيْسَ عِنْـدِي غَيْــرُ ذي الأَسْفارِ	**مَسْجُـــورَةً بِـأَبْحُـر الأَشْعَـارِ**

نظم البحيري قصيدته على بحر الرجز، وقد جاءت تفعيلات البيت الأول (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ ** مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ)، وهو من البحور الصافية ذي التفعيلات الطويلة، والنغمات الهادئة التي تستوعب ما يدور في خلد الشاعر وفكره، وقد استثمر الشاعر طاقات هذا البحر فأخرج منها كنوزها النغمية ليحقق الجمال الموسيقي المطلوب، وساهمت القافية المتنوّعة في إثراء النغم في القصيدة، وقد ناسبت سهولة البحر والألفاظ في التعبير عمّا يجول في خاطر الشاعر.

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص325.

وفي قصيدة "**حيفا**" يبرز الشاعر شوقه وحنينه إلى مدينته التي نشأ فيها وترعرع، وحفرت في قلبه وعقله ذكريات لا تمحوها الأيام وإن عظمت مصائبها، مستذكراً تلك المشاهد والدموع تغرق وجهه، وأحرف الشعر تغزو دفتره وكتابه، فهي ذكريات لو أراد تصويرها وكتابتها لجفّ حبره ولم يبلغ بعد مُنتهى ما ضمّته جوانح صدره، **فيقول بأسى وحنين**[1]:

حيفا وأنتِ مِزاجُ الرُّوحِ في رَمَقــي وَعُمقُ جُرْحِ الهوى في موجعِ الخَفِقِ

يَشُدُّنـــي لَكِ شَــوْقٌ لو غَمَزْتُ لــهُ يَرَاعَ شِـعْرِي في صَـوْبِ الحَيَـا الغَدِقِ

وَرُوحْتُ بالحُـبِّ والذِّكْــرى أُصَوِّرُهُ دَمْعًـا على الخَدِّ أو حَرْفاً على الوَرَقِ

لَجَــفَّ حِبْـري وَلَــمْ أَبْلُغْ قَرَارَةَ مــا ضَمّــتْ جَـوَانِحُ صَدْرِي مِنْ لَظَي حُرَقِي

نظم البحيري هذه القصيدة على البحر البسيط، وقد جاءت تفعيلات البيت الأول (مُسْتَفعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفعِلُنْ فَعِلُنْ ** مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفعِلُنْ فَعِلُنْ)، ولهذه التفعيلات حركة موسيقية ناتجة عن تتابع مقاطعها في وحدات زمنية محددة، وهي قادرة بتكرارها على نقل أحاسيس الشاعر وأفكاره بطريقة نغمية مُوْحِية، تستوعب هذه المشاعر وتتسع لها، الأمر الذي يجعل النص يتراوح بين البطء والحركة، وهذا إن دلَّ على شيء؛ فإنما يدلُّ على تقلب نفسية الشاعر واضطرابها، ويعكس تجربة الإنسان في غربته وفقدانه لوطنه.

وفي قصيدة "**ليل وفجر**" يجمع الشاعر بين كامل بحر الرمل ومجزوئه لإحداث تنويع نغمي، **فيقول**[2]:

طَافَ بِي عَهْدُكِ المَاضِي البَعِيدْ طَائِفٌ أَسْبَغَ مِنْ سَقَمٍ بُرُودِي

وَبَـدَا لِـي حُلْمُ هَاتِيــكَ العُهــودْ فَـإذا بالدَّمِ يَجْرِي في خُدُودِي

حيَّرَ النَّجمَ مُصَابِي / وَبَكَي اللَّيلُ لِمَا بِي

لِوُلُوعِي.. لِعَذَابِي / لِدُمُوعِي.. لِشَبَابِي

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص353.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص31.

حقق استخدام البحر الرَّمل التام ومجزوئه لوناً من التنويع والتلوين في الإيقاعات النغمية للقصيدة؛ الأمر الذي جعل القصيدة تحقق المشاركة الوجدانية لدى المتلقي، وتؤثر في وجدانه وأفكاره، وقد جاءت تفعيلات البحر الأول (فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ ** فَاعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ)، ثم مزج بين تفعيلات التام مع مجزوئه، فجاءت التفعيلات (فَاعِلاتُن فَعِلاتُنْ ** فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ)، ومنح هذا المزج البحيري مساحة أوسع للتعبير عن مأساته ولوعته بفقدان محبوبته ورؤية طيفها؛ ما ساعده في إيصالها إلى ذهن المتلقي ووعيه، وإثارة مشاعره وحمله على الإحساس بحجم ألمه ومعاناته.

وقد تأثر البحيري بقصائد أهل المغرب العربي فنظم على أوزان الموشّح الذي عرّفه ابن سناء الملك بأنه "كلام منظوم على وزن مخصوص، ويتألّف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له الأقرع، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات"[1]، ومن ذلك ما نظمه البحيري في إحدى حفلات الموشّحات في العاصمة السورية دمشق عام 1951، حيث قال في موشح "**طيف الحبيب**"[2]:

يـــا فَاتـــنَ الطَّلْعَـهْ
يا صِنْوَ غُصْنِ البَانْ
طَيْفُــكَ فـــي دَمْعَــهْ
رَفَّــتْ عَلــى الأَجْفَانْ

طَيْفُــكَ بَــدْرٌ لَاحْ
مِنْ أُفُــقِ البَلُّــورْ
في غُرَّةِ الإِصْبَـاحْ
مُتَّشِحـاً بالنُّــورْ

---

[1] ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات – تحقيق جودة الركابي، ط1، دار الفكر، دمشق، 1949، ص25.
[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص209.

سُهْدي بِهِ طَابَـا

ولذَّتِ الأَشْـواقْ

إنْ هَلَّ أو غَابَا

قَلْبِـي لهُ خَفَّاقْ

نظم البحيري هذا الموشّح على بحر مجزوء الرجز، وقد جاءت تفعيلات المقطوعة الأول (مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْ // مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِ // مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْ // مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِ)، وقد جاءت القصيدة مقسّمة إلى مقطوعات رباعية متنوّعة القوافي، كل مقطوعة منها تختص بقافية مختلفة، ما ولّد نغماً غنائياً جذب انتباه القارئ وساعد الشاعر في إيصال رسالته إليه.

كما نسج الشاعر قصائد على أوزان "رُبَاعيات الخَيَّام" التي ترجمها أحمد رامي، والرباعية هي مقطوعة شعرية من أربعة أبيات تدور حول موضوع معين وتكوّن فكرة تامة عنه، وفيها إما أن تتفق قافية الشطرين الأول والثاني مع الرابع، أو تتفق جميع الشطور الأربعة في القافية، ومن الأمثلة عليها في شعر البحيري ما قاله في قصيدة "**نشوة الخيّام**"[1]:

أَدْنِ مِنّـــي ثَغْرَكَ العَذْبَ وقبّلنـــي وَدَعْنِي

أَشْربُ النَّشْوَةَ مِنْ كَأْسِي.. رَجَاءً وَتَمَنِّي

فَعَســى بَعْدَ جِراحَــاتِ صَبَابَتِي وَحُزْنِــي

أن يُعِيـدَ الوَصْـــلُ أَفْرَاحَ رَبيعِي فَأُغَنّــي

*****

ضُمَّنِي وأَرْوِي غَليلِي يا حَبِيبي مِنْ لَمَاكَا

وَاسِنِي لَمْ يَبْقَ لِي في كُرْبِ العَيْشِ سِوَاكَا

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص454.

شَفَّنِــي وَجْـدي وَدَائِي وَدَوَائِي في هَوَاكَا

آهِ من نــارٍ بِجَنْبَــيَّ وَرَتْهــا مُقْلَتــاكَـا

نظم البحيري هذه الرباعية على بحر مجزوء الرَّمل، وقد جاءت تفعيلات البيت الأول من الرباعية الأولى (فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ ** فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ).

ومن أشكال التجديد أيضاً في البناء الهندسي للقصيدة في شعر البحيري، قوله في قصيدة "**أفراحِ المَوْلِد**"[1]:

أَيُّها الشَّاعِرُ هذا المَوْكِبُ	**نَالَتْ الأَحْلَامُ فيهِ مَا تَمَنَّتْ**
أَرْقَصَ الأَزْهَارَ فيهِ الطَّربُ	**وَعلى أَغْصَانِها الطَّيْرُ تَغَنَّتْ**
ضَحِكَ النَّرْجِسُ عن ثَغْرٍ نَدِّ	**وسرتْ بالعطْرِ أرواحُ الصَّبَا**
وتثنَّــى كُلُّ غُصْــنٍ أَمْلــدِ	**مائسًــا فوقَ الأقاحــي لَعِبا**

ولقد سار الشاعر في هذه القصيدة على "بحر الرَّمَل" مع التجديد في التوزيع على النحو التالي:

____________ أ	____________ ب
____________ أ	____________ ب

ومن مظاهر التجديد في قصائده أيضاً ما قاله في قصيدة "**الموعود**"[2]:

لَمَعَ الكَوْكَبُ في تَاجِ اللَّيَالِي	**وَاسْتَوى البَدْرُ على عَرْشِ الجَمَالِ**

وَجَرى النَّهْرُ هُيامًا

فَشَدَا المَوْجُ غَرامًا

هَمْسُ سِحْرٍ وَفُتُونْ	**بينَ أَعْطَافِ الغُصُونْ**

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص460.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص210.

بَثَّ أَشْواقَ السِّنِينْ

حيث تشكّلت كل مقطوعة من مقطوعات القصيدة على النحو التالي:

________ أ ________ أ

________ ب

________ ب

________ د ________ د

________ د

حيث نظم البيت الأول على بحر الرَّمل وبقية الأبيات جاءت على بحر مجزوء الرمل، وقد ساهم هذا التنويع في قوافي هذا الشكل القريب من الموشّح في تعميق الإيقاعات النغمية، وساعد في نقل تجربة الشاعر إلى المتلقي.

ومن مظاهر التجديد في شعر البحيري، ما جاء في قصيدة "**مشهد**"[1]:

فَرَثَى...

لِلْكَبِدِ الحَرَّى...

وَحَنَّا...

وَبَكَى...

للمُقْلَةِ الحَيْرَى..

وأنا

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص165.

فعند جمع البيت أفقيًا نجد أن البحيري نظمه على بحر الرَّمل، وقد جاءت تفعيلاته (فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ ** فَعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ).

ومما سبق نجد أن أشكال البناء الهندسي كافة التي جدد فيها البحيري قد نظمها على بحر الرَّمل ومجزوئه.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن البحيري قد نظم مقطوعات شعرية قصيرة، نذكر منها مقطوعة "**الزَّنْبَقْ**"[1]:

زَهْرٌ كساهُ الفَجْرُ ذَوْبَ ضِيَائِهِ ... فَزَها بِحُسْنِ بَهَائِهِ البُسْتَانُ

كَأنَّــهُ حُلُــمُ الضُّحَــى وَكَأنَّمــا ... أَلْقَــاهُ مِنْ فِرْدَوْسِهِ رِضْوَانُ

رسم الشاعر في هذه المقطوعة التي نظمها على بحر الكامل صورة شعرية متكاملة لزهرة الزنبق، فقد استطاع أن يعبّر بكلمات قليلة عن صورة عميقة، وقد جاءت تفعيلات البيت الأول (مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ ** مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ).

كما امتاز البحيري بطول النفس في نظم قصائده، من ذلك نظمه لقصائد ملحمية عبَّر فيها عمّا يجول في خاطره وفكره من أفكار وأحاسيس، وقد امتازت هذه القصائد بأنها نُظمت على بَحْرٍ واحد، وقافيةٍ واحدة، وَرَوِيّ واحد، مما يدلل على تَمَكُّنِ الشاعر وبلاغته وفصاحته وسعة مخزونه اللغوي والثقافي، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "**جرح فلسطين الكبير**" التي قالها عندما توفي المؤرِّخ الكبير "محمد عزّت دروزة"، حيث **قال في مطلعها**[2]:

يا (عِزَّةَ) المَجْدِ مَجْدَ الفِكْرِ والقَلَمِ ... يا مُشْعَلاً ضاءَ في داجٍ من الظُّلَمِ

فَنَــوَّرَ الــدَّرْبَ للأَجْيَــالِ تَسْلُكُــهُ ... إلــى رِحَــابِ عُلاً قُدِسيَّـــةِ الحَرَمِ

قَـدْ كُنْتَ فِينـَا يَرَاعـاً لا نَظِيـرَ لَهُ ... أَعْطَــى عَطَـاءَ سحابٍ وابلِ الدِّيَمِ[3]

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص255.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص333.

[3] الدّيم: الدائم غير المنقطع (معجم المعاني الجامع).

استثمر الشاعر إمكانيات البحر البسيط بتفعيلاته المتكررة (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ ** مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ) ليعبّر عن حزنه وجزعه على فقده المؤرّخ الكبير الذي يُعدّ فقده جرحاً غائراً.

ب- القــافيـــة:

يتحدد معنى القافية من التناغم الموسيقي لحرف الرّوي واتفاقه مع أحاسيس الشاعر، وتعرّف بأنها إشراك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير، ومبحث علم القافية ضروري، وحركته فائدتها ضبط الإيقاع حتى نعرف النسق الذي رُسم للشعر، والانفعال الذي يتلاءم بين القافية وموضوع القصيدة[1]، وهي في معناها الفني الإجرائي "مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافاً يدخل في عدد أحرفها وحركاتها"[2]، ويرى إبراهيم أنيس أن القافية "ليست إلا عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[3].

وعلى خلاف غيره من الشعراء المعاصرين التزم البحيري بالنظم على الشعر العمودي التقليدي وحافظ على القافية في نصوصه الشعرية، ففي حين اعتبر الشعراء "القافية –على الرغم من كل سحرها وإثارتها– نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثاً، إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر قف حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل، وتضطره إلى بدء الشوط من جديد"[4]، كان البحيري ملتزماً بها ومحافظاً عليها، ومحققاً التناغم والموسيقى والنسق في أشعاره، مُستخدماً لحرف الروي الذي هو "أقل ما يجب أن يُراعى

---

[1] أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2003، ص100-103، (بتصرّف).

[2] رشيد العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1986، ص207.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1952، ص244.

[4] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج7، منشورات نزار قباني، بيروت، 1963، ص41-42.

تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة، وهو ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات"[1]، وقد استخدمه البحيري لإيصال ما بداخله من أحاسيس ومشاعر إلى وعي المتلقي وعقله.

وللقافية علاقة وثيقة بمعنى الإيقاع وأثره النفسي، فوقوعها في آخر البيت، وتكرار رويّها يتيح للقارئ فسحة من الصمت، تتجاوب فيه ذاكرته، فتكون أعلق بالحافظة والذاكرة لأن كلماتها تتردد في الذهن، فإذا دلّت على أمر كريه أورثت النفس ضيقاً وتبرماً، وإذا دلّت على أمر طيب أورثتها أمراً طيباً[2].

وقد أحصى الباحث القافية في دواوين الشاعر حسن البحيري، فوجد أن الشاعر استخدم 485 قافية بشكل عام، استخدم القافية المطلقة 347 مرة أي بنسبة بلغت (71.5%)، واستخدم القافية المقيّدة 138 مرة أي بنسبة بلغت (28.5%)، والجدول التالي يبيّن أحرف الروي التي استخدمها الشاعر، وتكرار كل حرف منها:

جدول رقم (8)

أنواع القافية

الحرف	حركة الحرف				
	القافية المطلقة				القافية المقيّدة
	الكسرة	الضمة	الفتحة	المجموع	السكون
ء	4	3	2	9	3
ب	25	7	11	43	19
ت	6	3	1	10	4
ج	3	–	–	3	–
ح	7	5	–	12	4
د	24	4	9	37	8
ر	27	10	5	42	18
ز	–	–	1	1	–
س	7	–	1	8	1

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص245.

[2] انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، مرجع سابق، ص72.

ض	1	–	1	2	–
ع	8	5	3	16	1
ف	5	1	2	8	–
ق	11	3	7	21	8
ك	1	–	3	4	4
ل	14	9	5	28	10
م	11	7	1	19	12
ن	36	9	15	60	16
هـ	7	1	15	23	21
ي	1	–	–	1	–
المجموع	198	67	82	347	138

من الجدول السابق نجد أن الشاعر قد استخدم أحرف رويٍّ قوية، وأخرى ضعيفة، فأمّا القوية فقد جاءت مناسبة للموضوعات التي تعبّر عن انفعالات الشاعر القوية مثل الثورة والصمود وغيرها، وأما المهموسة فجاءت لتناسب الموضوعات العاطفية التي تعبّر عن أحاسيس الشاعر مثل الحنين والفراق وغيرها.

ومما سبق نجد أن القافية المطلقة وردت بشكل أكثر من القافية المقيّدة؛ مما يدل على حالة الكبت النفسي التي كان يعاني منها الشاعر، مما دفعه إلى استخدامها للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره على نحو واسع، أمّا المقيّدة فجاءت لتناسب موضوعات عظيمة كبت فيها الشاعر أحاسيسه ولم يستطع التعبير عنها كالموت.

وقد أضافت القافية وحرف الرّوي على قصائد البحيري وأشعاره نغماً موسيقياً مميزاً، إضافة إلى دلالتهيما المعنوية واللغوية، وانسجامهما مع مضمون القصيدة والحالة النفسية للشاعر، من ذلك القافية وحرف الرويّ اللذين استخدمها في رثاء صديقه بقصيدة "**نجوى**"، **قائلًا**[1]:

بِتَفَجُّعِــي مَــا غَيَّـرَكْ!   فَحــرَمْتَ عَيْنِــي مَنْظَـرَكْ!

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص88.

مـاذا بَدَا لك فـــي حبيـ	بِ مَـا سَــلا مِنْ ذَكَــرَكْ؟
فَتَرَكْتَـــهُ نَهْبَ الأَسَـــى	وَحَثَثْــتَ عَنْـــهُ سَفَرَكْ!
يا قُــرْحةَ الكَبِـــد المُلـوَّ	عِ على الأَسَى مَا أَصْبَرَكْ!

يرثي الشاعر في هذه القصيدة رحيل صديقه، مُوظّفًا الإيقاع الموسيقي لخدمة الغرض الشعري وللتعبير عن مشاعره، فيبدأ الشطر الأول بتصريع بين "غَيَّـرَكْ" و"مَنْظَـرَكْ" ليحقق صدىً إيقاعياً في أذن المتلقي، ويستخدم التدوير في بعض أبيات القصيدة دلالة على امتداد هذا الحزن وعدم انقطاعه، وجاءت القافية منتهية بحرفين متتاليين هما "الراء، والكاف"، وحرف الراء حرف تكراري يؤكد على تذكر الشاعر لهذا المُصاب المفجع الحزين، أما حرف الكاف فهو حرف مهموس تناسب مع شعور الحزن الذي يسيطر على الشاعر، وقد جاء ساكنًا ليناسب الموضوع وهو الموت، فالموت انقطاع عن الحياة، وكذلك جاءت القافية ساكنة مقيدة دلالة على الانقطاع.

ومن رثاء الأشخاص ينتقل البحيري إلى رثاء الممالك، فيقول في "**المَجْدْ المُضَاعْ**"[1]:

خُطُوَاتٌ مِنْها تَصَـدَّعُ نَفْسـي	ضَـاعَ صبري بها وَبَانَ التأسِّـــي
كُلَّمَـــا عَـــاودَ الفُؤَادَ عَهِيــدٌ	من رُؤَاهَا على الزَّمَانِ المُنَسِّـــي
هَاجَ كَلْمُ الأَسَى فَغَيَّبَ رُشْدِي	بينَ حَرِّ الجَوَى.. وَأَطْيَافِ هَجْسِى
يا زماناً مَضى.. وَعَهْداً تولَّى	فـــي ليـــالٍ خَلَــتْ كَلَـذَّةِ خَلْـــسِ

في هذه القصيدة يستخدم الشاعر قافية موحّدة في 65 بيتًا وهي الياء المسبوقة بسين مكسورة، وقد جاءت مناسبة لموضوع القصيدة الذي يتحدث عن ضياع بلاد الأندلس التي كانت عنواناً للحضارة الإسلامية والبشرية جمعاء آنذاك، وقطعة من جنّة الله على أرضه، فالسين حرف مهموسٌ رخوٌ يناسب حسرات الشاعر وتأوهه على ضياع هذا البلاد، وفيها صفير يمنح الشاعر مساحة للتنهّدَ وإخراج النفس، وحرف الياء يناسب امتداد الشعور بالألم الكامن في صدر الشاعر،

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص116.

ويعطيه مجالاً للتعبير عنه، فجاءت القافيةُ ورويُّها مناسبة للتعبير عن الحالة النفسية للشاعر وما يجول في خاطره.

وفي قصيدة "**ديارها**"، نجد البحيري قد وظَّف القافية بما يتناسب مع حالته الشعورية المشبّعة بالألم والانكسار والحنين، أثناء مروره من أمام منزل محبوبته، **قائلًا**[1]:

مَرَرْتُ بِدَارِ "نُعْمى" فَهَـاجَ وَجْدِي ... وَعَــاوَدَ عَهْدَهـَا غَيْثُ الدُّمُـوعِ

وَنَــاجَيْتُ الدِّيَــارَ فَكَــادَ قَلْبِــي ... يَطِيرُ أَسَىً وَشَوْقاً مِنْ ضُلُوعِي

فَيَـا عَهْـداً مَضَــى وَبِهِ الأَمَانِي ... أَمَا لَكَ بِالأَحِبَّةِ مِنْ رُجُوعِ؟

ذَكَرْتُ هَوَاكِ "نُعْمَى" فَجَنَّ شَوْقِي ... لِذِكْرِ مَفَارِحِ الشَّمْلِ الجَمِيعِ

إن أول ما يجذب الانتباه في هذه القصيدة هو وقوف الشاعر على الأطلال كعادة الشعراء القدماء؛ ما يؤكد لنا انغماسه بالشعر القديم وتشبُّثه به، وقد تعمّد اختار اسم "نعمى" كاسم مستعار لمحبوبته "جميلة"، ليوضح للقارئ أنها كانت نعمة من نعم الله عليه في حياته، وفي هذا دلالة واضحة على عظيم حبه لها، وقد جاء رويُ القافية عيناً مكسورة، فالعين حرف قوي ناسب شدّة الوَجْد والألم التي اشتعلت في صدر الشاعر لحظة مروره بدار محبوبته، والكسرة ناسبت حالة انكساره أمام ديار المحبوبة، وقد انتشرت حروف العلة في القصيدة بشكل ملحوظ، وهي حروف تمنح الشاعر المساحة للتعبير عن ألمه وحزنه.

ويبكي البحيري وطنه المسلوب فلسطين، ويستذكر مدنها وسهلها وجبالها، مستخدماً حرف الألف قافية لقصيدته "**حبيبتي فلسطين**"، **فيقول**[2]:

فلسطينُ يَا لَهْفَةً فِي الضُّلُـوعِ ... يَعُزُّ على الدَّهْرِ سُلْوانُهـا

ويـا حُرْقَةً في مسيلِ الدُّمـــوعِ ... يَفْيضُ من القَلْبِ هَتَّانُهَا

ويـا حَسْرَةً لَوْ غَدَتْ في الجبـالِ ... لَكَـان تَصَــدَّعَ صَفْوانُهــا

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص138.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص173.

كَـتَمْتُ أَسَاهـا وَحَـرَّ لَظَاهَــا فـأوهَـى التَّجَلُّـدُ كِتْمانُها

فسـالتْ غُيوثاً من الدَّمْعِ والدَّ مِ تُغْـرقُ خدَّيَّ غُدْرانُهــا

امتدت الأحرف الألف والنون، والهاء والألف –قافية مردوفة–، منذ بداية القافية في مطلع القصدية حتى نهايتها في آخر بيت، وهي أصوات توحي بشدّة الألم والحزن الذي يعيشه الشاعر ويشعر به، فالألف لها دلالة على تفريغ الكبت والألم الكامن في الصدر، والنون تعبّر عن الأنين والتوّجع، والهاء تنهيدة ينفث بها الشاعر بعضاً من اللوعة والحرقة المشتعلة في جوفه، وقد تناسبت القافية مع موضوع القصيدة الحزين بما فيه من بكاء على الوطن السليب.

ولم يقتصر البحيري في حديثه عن وطنه المسلوب فلسطين على البكاء والألم والحزن فحسب، إنما أيضاً نظم قصائد تبعث على الحماسة وتفجّر الثورة في نفوس المتلقين، من ذلك ما قاله في قصيدة "**يا أُمَّتي لن تُقهري**"[1]:

اغْضَبْ وَفَجِّرْ فـــي حَنَـايَـا الصَّـدْرِ بُرْكـــانَ الغَضَبْ

اغْضَبْ وَخضَ سَـــاحَ القِتَــالِ وأنتَ أمضــى من لَهَبْ

اغْضَـبْ وَقُـلْ: قَـدَرِي علـى صَفَحـــاتِ أَيَامــي كَتَبْ

حَقِّـــي وَأَفْــراحُ الحَيَـــــاةِ، وَكُـلُّ أَمْجَـــادِ الحِقَـــبْ

فـي القُدْسِ.. في أَرْضِي الحَبِيبَة.. في فلسطِينِ العَرَبْ

يستهلّ الشاعر قصيدته بتكرار فعل الأمر "اغضب" ليعطيَ نغماً إيقاعياً حماسياً في سمع المتلقي، وللتأكيد على شحذ الهمم وإشعال الثورة في النفوس، ويؤازر هذا التكرار بشبكة من الأحرف القوية ذات التأثير في نفس المتلقي وهي (ب، ج، غ، ض، ق) وهي أحرف تناسب الرسالة التي يبعثها الشاعر في هذا المقام، وينهي مقطوعته بحرف الروي الباء وهو حرف قوي انفجاري شديد ناسب موضوع القصيدة ورسالتها.

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص369.

ويشيد البحيري في قصيدته "**رسالة في عيد**" بصمود أبناء شعبه الذين ثاروا في وجه الاحتلال، ووقفوا أمام بطشه يقاتلون باستبسال وحدهم هذا الغازي اللعين، فقد جفّت حلوقهم وهم يطلبون النجدة من العرب ولا يسمعون سوى صدى أصواتهم، فالعرب نيام غارقون في ملذاتهم، **فيقول في قصيدته**[1]:

صَمَدوا وَآفَـاقُ الصُّمُودِ لَهَا بِمَحْصَرِهِم حُـدُودُ

وَحُلُـوقُهُمْ جَفَّتْ وَهُـمْ يَسْتَنْجِـدُون ولا نَجِيْـدُ

وَبَنُوا العُرُوبَـةِ لا اسْتَقَرَّ ولا اسْتَطَال بِهِمْ وُجُوْدُ

يَتَحــرَّكُــون تَحرُّكَ الأَنْعَــامِ يُبْطِـرُهَا المُجُــودُ

وَيَرون عُمْقَ جِرَاحِنَا يَضْوِي بِهَا الصَّخْرُ الجَمُودُ

فَتَظَــلُّ أَعْيُنُهــم جُمَــادى لا تَــرِفُّ وَلا تَجُودُ

ناسبت قافية "الدال" المضمومة في هذه المقطوعة فحوى الرسالة التي يريد أن يرسلها الشاعر، فجاءت متناغمة مع شدة الصمود الذي أظهره الشعب الفلسطيني وحيداً في وجه الاحتلال، كما ناسبت شدّة حجم الأسى الذي استولى على قلب الشاعر نتيجة تخلّي العرب عن نصرة شعبه وتركه يواجه الاحتلال منفرداً، وقد ولّد الشاعر تناغماً موسيقياً بنشر الأحرف (ق، ج، ص، ع)، التي تولّد إيقاعاً قوياً يتناسب مع الصمود، وفي المقابل استعمل الحروف (س، ح، ت، ف) وهي حروف ضعيفة تدل على حزن الشاعر وألمه لتخلي العرب عن نصرة شعبه.

ومما سبق، ألحظ أن القافية عند البحيري كانت شارة من الشارات الدالة على مضمون القصيدة، فلقد ناسبت القافية برويّها هدف وغرض النص الشعري، كما دلّلت على الحالة النفسية والشعورية التي يحياها الشاعر عند نظمه للقصيدة، إضافة إلى انتشارها في كافة أشعاره على نحو منتظم، ما أعطاها نغماً موسيقياً تطرب له الآذان، وتنسجم معها نفس المتلقي، كما نجد أن

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص158.

البحيري قد سار على نهج الشعراء القدماء في جعل القافية موحّدة في معظم قصائده لا سيّما القصائد طويلة النفس، مما يدل على سعة مخزونه اللغوي، وتمكّنه من ألفاظ اللغة ودلالاتها.

المبحث الثاني / الإيقاع الداخلي:

وهو "الإيقاع الذي يلاحظ في بشرة النص الخارجية من خلال تكرار الحروف، الجناس، الطباق، المقابلة التضاد، السجع"[1]، وهو كذلك متعلّق بما يتكون منه البيت الشعري من حروف، وحركات، وكلمات، ومقاطع ينظمها الشاعر بأساليب وأشكال متعددة، من خلال اعتماده على مخزونه اللغوي والفكري والثقافي وذوقه الموسيقي.

ويرى قباني أن "البناء الموسيقي في قصيدة الشاعر الحديث مركّب من فلذات نغمية، تعلو وتخفت، وتصطدم وتفترق، وترق وتقسو، وتهدأ وتنفعل، وتولّد من هذه الحركة الدائمة لذرات القصيدة موسيقى داخلية هي إلى البناء السمفوني أقرب منها إلى دقات الساعة الرتيبة"[2]، فهذا الإيقاع في داخل النص الشعري قد يغني عن إيقاعي الوزن والقافية من خلال تآلفه وتناسقه في تشكيل جرس موسيقي يثير انتباه السامع ويطرب أذنه.

ويعتبر الإيقاع الداخلي نوع من أنواع التوازي الذي يضفي تعادلية على أبيات القصيدة، مما يغنيها بعناصر جمالية وموسيقية عديدة، وهذا التوازي يفعم القصيدة بنغمة إيقاعية عالية.

وقد استخدم البحيري هذا النوع من الإيقاع بشكل كبير في قصائده، ليحقق غاياته من النصوص الشعرية، ويطرب المتلقي ويثير انتباهه، وفيما يلي نتناول بعض مكوّنات الإيقاع الداخلي التي برزت في قصائده:

أ- **التَّصْرِيعْ:** يعرّفه القيرواني بأنه "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[3]، ويعرّفه الدكتور محمد عبد المطلب بأنه "توافق الحرف

---

[1] داحو أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية – محمود درويش نموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2009، ص79.

[2] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج7، مرجع سابق، ص39.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مرجع سابق، ص102.

الأخير في شطري البيت الشعري"[1]، وهو مقسوم إلى قسمين "عروضي وبديعي، أمّا العروضي فهو عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن يكون العروض قد غيّرت من أصلها لتلحق الضرب في زنته، وأمّا البديعي فهو استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية"[2].

وقد أكثر البحيري من استخدام التصريع في جُلِّ قصائده لإحداث إيقاعٍ موسيقي يمهد الطريق أمام المتلقي للانسجام والتفاعل مع النص الشعري، والسبب في ذلك أن الشاعر التزم بالوزن التقليدي للقصيدة الشعرية، ومن مكوناتها الأساسية التصريع.

ومن الأمثلة على التصريع في قصائد البحيري، ما جاء في قصيدة "**صورة**"[3]، فيقول:

إنْ سَلَوْنَــا مِنَ الأيَّــامِ مــا كَانَــا   فِغَالبُــوا بَعْدَنا أَهْوَالَ ذِكْرَانا

ذُوقُوا الحَنِينَ وَذُوقُوا صَابَ فُرْقَتِنا   فَقَبْلَكُم قَدْ سُقينَا المُرَّ أَلْوَانَا

يولّد الشاعر إيقاعًا موسيقيًا باستخدام التصريع في آخر اللفظين (ما كانا / ذكرانا)، فدلالة اختيار هذين اللفظين أن الذكريات تأتي نتيجة للأيام الخالية، وبينهما ارتباط دلالي يعزز ارتباطهما الموسيقي، ويكثر الشاعر من حرف النون الذي يولد نغماً موسيقياً حزيناً شجيناً ليتناسب مع ذكريات الماضي والآلام المنبثقة عنها، مختتمًا قافيته بحرفي النون والألف اللذين يتآزرا مع التصريع ليتمموا بذلك الإيقاع الموسيقي الحزين.

وفي قصيدة "**وصمةٌ في تَاجْ**"، يستخدم البحيري التصريع لإيجاد نغم موسيقي مناسب لمدلول النص الشعري، **فيقول**[4]:

لا الفَجْرُ لَاحَ وَلَا بَدَا الإصْبَاحُ   وَعلى الدُّجنَّةِ أُطْفِئَ المِصْبَاحُ

---

[1] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص370.

[2] ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن الكريم، تحقيق حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، د.ت، ص305.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص45.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص83.

يحشد البحيري في مطلع القصيدة عناصر عدّة من مكوّنات الإيقاع الموسيقي التي تعطي للقصيدة نغماً يتناسب ونفسية الشاعر، فاستخدم التصريع بين لفظي (الإصباح والمصباح) لينفي إشراق الضياء في الشطر الأول دلالة على حلكة الظلام بما يحمله من مدلولات سلبية، وفي الشطر الثاني يؤكد هذه الدلالة بقوله "أُطْفِئَ المصباح" أي أنّ الظلام ساد فلا نور طبيعي أو صناعي قادر على إزاحته وإنارة الدنيا مجدّداً، والنور هنا يرمز إلى الأمل بالحرية والاستقلال الذي انعدم مع توقيع هذه المعاهدة.

كما عزّز موسيقاه الشعرية بتكرار أداة النفي (لا) للتأكيد على المعنى الدلالي وهو غياب الفجر وسطوة الظلام، واحتوى الشطر الأول على سجع بين لفظي (لاح والإصباح)، واختتم الإيقاع برويّ (الحاء) وهو حرف رخو مهموس يناسب همس الشاعر وجريان نفسه نتيجة الكبت الذي عاناه عند سماع نبأ المعاهدة، وكأنّ الشاعر يريد أن ينسج شبكة موسيقية داخلية وخارجية وشبكة دلالية إضافية تعبّر عن حجم المأساة التي حلّت بوطنه وبوجدانه.

ومن التصريع أيضاً ما ذكره البحيري في قصيدته "**حبٌّ في نبضِ العُرُوق**"[1]، حيث يقول:

بِلَادِي وَأَنْتِ بِخَفْقِ فُؤَادِي مَنَارُ يَقِينِي وهديُ رَشَادِي

يجعل الشاعر لفظ "بلادي" محورًا لقصيدته، وهي بذاتها تعطي نغماً موسيقياً يلامس الفؤاد، فهي منال القلب، وعشق الروح، وفيها الأمان والرشاد، وأتى بعدها بلفظ (أنتِ) ليؤكد بعدها منزلة الوطن في قلبه ويعطي نغماً موسيقياً، ثم يستخدم التصريع بين لفظي (فؤادي ورشادي) اللذان فيهما أيضاً جناس ناقص، ما يولّد موسيقى عذبة تصل إلى القلب تدللّ على أن البلاد هي أعزّ شيء على الفؤاد، وهي منارة الإنسان ورشاده، فبدون الوطن يتيه الإنسان؛ وهذا ما أكّدته ثلاثية الألفاظ (بلادي، فؤادي، رشادي) في النص الشعري.

وفي قصيدة "**الفاروقية**"[2] يقول:

كَفَـانِــي مَــا أُكَــابِدُهُ كفانــي حَمَلْتُ مِـن الصَّبـابةِ مَـا بَرَانِي

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص439.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص271.

فَجِسْمِي مِنْ أَسَى الأَيَّـامِ ذاوٍ وَقَلْبِي من نَوَى الأَحْبَاب عَانِـي

يستهل البحيري قصيدته بتكرار وتصريع، فالتكرار في لفظي (كفاني – كفاني) في الشطر الأول، والتصريع بين نهاية لفظي (كفاني وبراني)، فلفظ (كفاني) يتناسب بشكل وثيق مع لفظ (براني)، فالشخص إذا أصيب بعلّة وصبابة وانبرى جسمه فإنه يتمنّى الكفاية من هذا الألم لأن الجسم لن يتحمل ذلك، وجاء التكرار ليؤكد النغمة الموسيقية ويجمّلها ويؤكد اكتفاء الشاعر من الألم، موثقاً فكرته بقافية منتهية بالألف والنون والياء التي تآزرت مع التكرار والتصريع مولّدة إيقاعاً موسيقياً داخلياً وخارجياً متناسقاً ومتجانساً مع غرض القصيدة والحالة النفسية للشاعر.

وفي قصيدة "**أفراح الوحدة**"[1]، يقول:

لَهْفَةُ الأَشْوَاقِ في يَوْمِ التَّدَانِي رَدَّدَتْ أَحْلَى أَغَارِيدِ التَّهَانِي

استخدم الشاعر موسيقى بحر الرَّمل للتعبير عن إنشاء الجمهورية العربية المتحدة بين مصر وسوريا، فهو بحر يتسع لأغاريد الشاعر وفرحته وينقل مشاعره الجيَّاشة، فيوظّف التصريع في قصيدته بين لفظي (التداني والتهاني) وبينهما أيضاً جناس، فينشئ إيقاعاً ممتداً من بداية القصيدة بإحداث هذا النغم الموسيقي، ودلالياً ترتبط التهاني بالتداني؛ فإن يوم اللقاء –التداني– يستوجب الأغاريد والتهنئة، فالتداني سبب والتهاني نتيجة، وقد أتقن البحيري في اختياره وترتيبه للفظين، كما وظف الأحرف الرقيقة المهموسة (ف، ت، ن، س، ر) لتناسب الإيقاع الموسيقي الفرح المُنْتشي بنشوء هذه الجمهورية العربية الموحّدة.

وفي قصيدة "**على هامش الهجرة**"[2]، يقول:

عَزْمُ الأُسُودِ وَهِمَّةُ الأَبْطَالِ نَالَا من الأَيَّامِ كُلَّ مَنالِ

استخدم البحيري في مطلع هذه القصيدة التصريع بين لفظي (الأبطال، ومنال) ليحدث نغماً موسيقياً مناسباً للحالة النفسية للشاعر الفخورة بأبناء شعبه ومواجهتهم للاحتلال الصهيوني،

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص53.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص337.

ومعنى دلالياً بأن عزم الأبطال هو الطريق إلى نيل المراد لا الركون والاستكانة، وكل لفظ من ألفاظ هذا البيت بنغماتها ومعانيها تدل على مدى فخر واعتزاز الشاعر بهمّة وعزم شعبه.

ب- **التَّرْصِيع:**

هو أحد البنى الموسيقية التي تضفي نغمة وإيقاعاً على النص الشعري، ويعرّفه السيد الهاشمي بأنه "توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها"[1]، وهو يعتمد على طبيعة التوازن التي تتم من خلال الأوزان الصرفية، أي أن حقيقته تؤول إلى عملية التوفيق بين الوزن العروضي والوزن الصرفي، ومن خلاله يمكن تقطيع التركيب الشعري إلى كتل صوتية ودلالية تتساوى مع البنية العروضية التي تنصرف إلى الناحية الصوتية فحسب، ونادراً ما يكون التقسيم العروضي متصلاً بالتقسيم الدلالي[2]، وقد استفاد منه الشعراء المعاصرون لإغناء الإيقاع الموسيقي في النص الشعري سواء أكان الترصيع بالوزن أو بالمقاطع أو بالسجع بما لا يخل بجودة القصيدة أو يحدث ضعفاً في معناها.

وقد استخدم البحيري الترصيع بوفرة في قصائده الشعرية، دونما تكلّف أو تصنّع أو إخلال بالمعنى، ليوفّر نغماً وإيقاعاً موسيقياً يثير القارئ ويسترعي انتباهه للنص الشعري.

ومن الأمثلة على الترصيع في شعره ما جاء في قصيدته "**أغنية إلى حيفا**[3]"، حيث قال:

والضَّحِكُ تَمْسَحُهُ الأيَّامُ عن شَفتي   والليلُ تطرحُهُ الآلامُ في طُرُقِـي

وَمُوجِفَـاتُ الشَّجَى في كل مُنْطَلَـقٍ   وَمُرْجِفَاتُ الضَّنى في كُل مُرْتَفَقِ

****

وَبِكُلِّ ما مَرَّ من عُمرِ الهَوى وَمَضَى   وَكُلِّ ما ضَلَّ في عُمرِ الهَوى وَبَقِي

****

وَأَنْتِ طَلْعَةُ فَجْرِي نوَّرتْ سُبُلي   وأنتِ غَيْبَةُ شَمْسي أَلْهَبَتْ غَسَقي

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص406.
[2] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص374-375، (بتصرّف).
[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص60.

شكّل كل بيت من هذه الأبيات توازناً عروضياً وصرفياً في النص الشعري، حيث نظم البحيري قصيدته على البحر البسيط الذي تفعيلاته (مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُن)، ويمكن كتابة كل بيت مما سبق على النحو التالي:

والضَّحْكُ	**تَمْسَحُهُ**	**الأيَّامُ**	**عن**	**شَفتي**
↓	↓	↓	↓	↓
واللَّيـلُ	**تَطْرحُـهُ**	**الآلامُ**	**فــي**	**طُرُقِـي**
↓	↓	↓	↓	↓
/0/0/	**///0/**	**/0/0//**	**0/**	**0///**
مُسْتَفْعِ	**لُنْ فَعِلُ**	**نْ مُسْتَفْعِ**	**لُنْ**	**فَعِلُنْ**

احتوى التوزيع السابق على التوازن العروضي والتوازن الصرفي، فكما هو موضح فإن كلمة (والضحك) قابلتها كلمة (والليل)، وكلمة (تمسحه) قابلتها (تطرحه)، و كلمة (الأيام) قابلتها (الآلام)، وحرف الجر (عن) قابله حرف الجر (في)، وكلمة (شفتي) قابلتها (طرقي)، وبعد هذا التوزان العروضي والصرفي جاء التوزان الصوتي في نهاية كل شطر من خلال حرف (الياء)، ومجموع هذه التوزانات أحدث إيقاعاً موسيقياً داخلياً أثرى النص الشعري واسترعى انتباه المتلقي.

وعلى المستوى الدلالي هناك توازن في كلا الشطرين يحمل معاني الألم والأسى في حياة الشاعر، فالضحك تمسحه الأيام، والآلام تولّدها الليالي، وفي هذا دلالة على تكالب الدهر والزمان على الشاعر.

وَمُوجِفَـاتُ	**الشَّجَى**	**في**	**كلِّ**	**مُنْطَلَـقٍ**
↓	↓	↓	↓	↓
وَمُرْجِفَاتُ	**الضَّنَـى**	**فــي**	**كُـلِّ**	**مُرْتَفَقٍ**
↓	↓	↓	↓	↓
/0//0//	**0///**	**0/**	**/0/**	**0///0/**
مُسْتَفْعِلُنْ	**فَعِلُنْ**	**مُسْ**	**تَفْعِ**	**لُنْ فَعِلُنْ**

احتوى التوزيع السابق على التوازن العروضي والتوازن الصرفي، وكما هو موضّح في الشكل فقد جاءت كل كلمة مقابلة للأخرى التي يشير إليها السهم، كما جاء الجناس بين لفظي (موجفات، ومرجفات)، والتكرار في قوله (في كل) التي جاءت في شطري البيت.

وعلى الصعيد الدلالي، جاءت هذه التوزانات الصرفية والعروضية والجناس والتكرار مناسبة لحالة الشاعر الحزينة بعدما تكالبت عليه الأيام وأغرقته في همومها، حتى صارت رفيقته في كل دروبه لا تنفك عنه.

بِكُلِّ	**ما**	**مَرَّ**	**من**	**عُمرِ**	**الهَوى**	**وَمَضَى**
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
وَكُلِّ	**ما**	**ضَلَّ**	**في**	**عُمرِ**	**الهَوى**	**وَبَقِـي**
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
/0//	**0/**	**/0/**	**0/**	**/0/**	**0///**	**0///**
مُتَفْعِ	**لُنْ**	**فَاعِ**	**لُنْ**	**مُسْتَ**	**فْعِلُنْ**	**فَعِلُنْ**

احتوى التوزيع السابق على التوازن العروضي والتوازن الصرفي، وكما هو موضّح في الشكل فقد جاءت كل كلمة مقابلة للأخرى التي يشير إليها السهم، كما جاء التكرار في الألفاظ (كل، ما، عمر الهوى) وفي هذا دلالة على مكانة مدينته حيفا ومنزلتها التي ما زالت تستوطن قلبه، وتشغل فكره كما الأيام الخوالي، برغم تعاقب الأيام وتتابع الدهور وتعاظم الآلام والهموم، كما وظف التضاد في لفظي (مرّ / ضل) و(مضى / بقي) لتوكيد المعنى وإبرازه.

وَأَنْتِ	**طَلْعَةُ**	**فَجْـري**	**نوَّرتْ**	**سُبُلـي**
↓	↓	↓	↓	↓
وأنتِ	**غَيْبَةُ**	**شَمْسي**	**أَلْهَبَتْ**	**غَسَقي**
↓	↓	↓	↓	↓
/0//	//0/	0/0/	0//0/	0///
مُتَفْعِ	لُنْ فَعِ	لُنْ مُس	تَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ

احتوى التوزيع السابق على التوازن العروضي والتوازن الصرفي، وكما هو موضّح في الشكل فقد جاءت كل كلمة مقابلة للأخرى التي يشير إليها السهم، وجاء التكرار في لفظي (وَأَنْتِ) للتأكيد على مدى ارتباطه بمدينته التي يحملها في قلبه، والطباق في لفظي (طلعة / غيبة) للدلالة على حضورها الدائم في فكره صباح مساء، فهي نوره وضياؤه الذي يهتدي به.

وفي الأبيات السابقة من هذه القصيدة حشد البحيري مجموعة من الإيقاعات الداخلية المتمثلة بالترصيع والتكرار والطباق والجناس، إضافة إلى الإيقاع الخارجي باستخدام البحر البسيط وقافية الـ(القاف) الدّال على قوة حضور مدينته في فكره وتعلّقه بها وشدّة حزنه على فراقها، مما أحدث إيقاعاً موسيقياً متناغماً في النصّ الشعري عبّر عن الحالة النفسية للشاعر واسترعى انتباه المتلقي واندماجه في القصيدة.

وفي قصيدة "**من شاعر لشاعر**"[1]، يقول:

ناقلةً شَدْوَ المُنَى من طائرٍ.. لطائرِ

حاملةً نبضَ الهوى من شاعرٍ.. لشاعرِ

شكّل كل بيت من البيتين السابقين توازناً عروضياً وصرفياً في النص الشعري، وقد نظم البحيري قصيدته على بحر مجزوء الرجز، والشكل التالي يوضّح الترصيع بين البيتين:

ناقلةً	**شَدْوَ**	**المُنَى**	**من**	**طائرٍ..**	**لطائرِ**
⬇	⬇	⬇	⬇	⬇	⬇
حاملةً	**نبضَ**	**الهوى**	**من**	**شاعرٍ..**	**لشاعرِ**
⬇	⬇	⬇	⬇	⬇	⬇
0///0/	/0/	0///	0/	0//0/	0//0//
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَ	ف علن	مُسْ	تَفْ عِلُنْ	مُتَفْعِلُن

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص30.

احتوى التوزيع السابق على التوازن العروضي والتوازن الصرفي، وكما هو موضّح في الشكل فقد جاءت كل كلمة مقابلة للأخرى التي يشير إليها السهم، حيث جاء البيت الثاني ترصيعاً للأول من حيث عدد الكلمات وتوزيع الحركات وحرف الجر وتكرار الألفاظ، مما أحدث نغماً موسيقياً أثرى النصَّ الشعري وأثار انتباه المتلقي.

أمّا دلالياً فقد عبّر الترصيع عن الحالة النفسية السعيدة للشاعر الذي وصلته هدية من صديقه الشاعر هارون هاشم رشيد، وظهرت دلالات هذه الحالة في الألفاظ التي استخدمها مثل (شدو الطيور) و(نبض الهوى) اللذين يعبّران عن حالة غامرة من السعادة والفرح تسيطر على وجدان البحيري.

ج- **الجناس:**

هو ثاني فن من فنون البديع عند عبد الله بن المعتز عرّفه بقوله "أن تجيئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف الحروف"[1]، وقال السكاكي بأنه "تشابه الكلمتين في اللفظ"[2]، ويعرّف أيضاً بأنه تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى، وهو على نوعين، الأول جناس تام وهو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي (نوع الحروف، وهيئتها، وعددها، وترتيبها) وجناس ناقص هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة[3].

وقد وظّف البحيري هذا النوع من البديع في إحداث موسيقى لنصوصه الشعرية المختلفة، ومن الأمثلة عليه في شعره ما جاء في قصيدة "**جميل**"[4]:

جَمِيلٌ مَالَ مِنْ غِيْدٍ كغصنِ البانةِ العرقِ

يشوقُ البدرَ بالوجهِ ويبكي الظبيَ بالعُنُقِ

---

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص495.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق نعيم زرزور، مرجع سابق، ص429.

[3] علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة – البيان والمعاني والبديع، ط15، دار المعارف، القاهرة، 1999، ص265، (بتصرّف).

[4] حسن البحيري، الأثار الشعرية، ج1، ص200.

تردَّى ثَوْبَ حُسْنَيْنِ:   جَمَالُ الخَلْقِ والخُلُقِ

في هذه القصيدة يعبّر الشاعر عن مفهوم الجمال، قاصداً محبوبته، موظفاً الألفاظ والمعاني لوصف جمالها، فهي عنده كاملة الجمال لاجتماع جمال الهيئة وجمال الأخلاق فيها، دون انفصال أحدهما عن الآخر، مستخدماً للدلالة على هذا المعنى المراد الجناس في لفظي (الخَلْقِ والخُلُق) وهو جناس ناقص لاختلاف حركات اللفظين، وقد ولّد في النص الشعري نغماً موسيقياً عذباً ناسب حالة الهيام والغرام التي يشعر بها البحيري.

ومن الجناس أيضاً ما جاء في قصيدة "**الفضل للمتقدم**"[1]، حيث قال:

"أحمدَ" الخُلْقِ يا نجيَّ وُلُوعي

وَخُفُوقَ الهُيامِ بين ضُلُوعـي

قد جَعَلْتَ الإِخَاءَ مِصْبَاح نُـورٍ

ضَاءَ في ظُلْمَتِي كَفَجْرٍ صَدِيع

وقد جاء الجناس بين لفظي (وُلُوعِي) و(ضُلُوعِي)، وهو جناس ناقص لاختلاف الحرف الأول في اللفظين، أحدث جرساً موسيقياً في النص الشعري أثار انتباه المتلقي واسترعى انتباهه للتمييز بين اللفظين، فالولوع هو شدّة التعلّق والاهتمام بالصديق أو المحبوب، ومكان هذا الاهتمام الولوع يكون في القلب وسط الضلوع.

ومن الجناس ما جاء في قصيدة "**عرس الشهيد**"[2]، حيث قال:

رَمْزَ الشبـابِ بِحَزْمِـهِ وبِعَزْمِـهِ   إنْ عَمَّ رزءٌ أو بغى عدوانُ

لكَ في مَيَادِين الجِهَادِ مَواقِفٌ   آياتُهـا بِفَمِ الزَّمـــانِ بَيَـانُ

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص115.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص130.

جاء الجناس بين لفظي (بحزمه) و(بعزمه)، وهو جناس ناقص لاختلاف الحرف الثاني في اللفظين، وقد أحدث هذا الجناس إيقاعاً موسيقياً أثار انتباه المتلقي واسترعى انتباهه للتمييز بين اللفظين، والحزم من المضاء والعزم من الشدة، وهما رمزان للمقاتل القوي الشجاع.

ومن الجناس ما جاء في قصيدة "**دمعة في ربيع الكرمل**"[1]، حيث قال:

نَشْوَةُ الشِّعرِ في طِلَا السِّحْرِ مَاستْ

بَيْـــنَ أَلْـــوَانِـــه وفـــي أَلْحَـــانِـــهْ

جاء الجناس في البيت الثاني بين لفظي (ألوانه) و(ألحانه)، وهو جناس ناقص لاختلاف الحرف الثاني في اللفظين، وتماثلهما في باقي الحروف وعددها وحركاتها، وقد أحدث هذا الجناس جرسًا موسيقيًا أثار انتباه المتلقي واسترعى انتباهه للتمييز بين اللفظين، فالشعر تألّق وبرقت كلماته كالألماس وسط الألوان والألحان.

وفي قصيدة "**بيت شاعر**"[2] استخدم البحيري الجناس بغزارة، حيث وظّف عدداً وفيراً من ألفاظ الجناس على طول القصيدة وامتداد أبياتها، من ذلك الجناس بين لفظي (الأَسْفَارِ والأَشْعَارِ)، ولفظي (الأَوْهَامُ والأَيَّامُ)، ولفظي (سَرْحَهْ وتَرْحَهْ)، ولفظي (مَلَكْتُ وهَلَكْتُ)، ولفظي (مَكَانِي وزَمَانِي)، ولفظي (نَصَبْ ونَضَبْ)، ولفظي (أَيَّامِي وآلامِي)، ولفظي (سَرًّاقاً ووَرَّاقاً)، وقد أحدث هذا الجناس نغماً موسيقياً في النص الشعري أطرب أذن المتلقي وأثار انتباهه للتمييز بين اللفظين والتفريق بينهما.

د- التكرار:

هو ظاهرة شعرية وظّفها الشعراء في قصائدهم بتكلّف أو بدون لتأكيد معنى معيّن، ويقصد به أن "يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"[3]،

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص188.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص326-329

[3] ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن الكريم، مرجع سابق، ص375.

ويعرّفه ابن الأثير بقوله "دلالة اللفظ على المعنى مردداً"[1]، أما الجرجاني فيعرّفه بأنه "عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى"[2]، ويمكن القول إن بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحل في كل النصوص الشعرية على اختلافها، بطريقة أو بأخرى، بل إنها قد تستغرق –أحياناً– النص الشعري كلّه.[3].

وكغيره من الإيقاعات والنغمات الموسيقية الداخلية، جاء التكرار بوفرة في قصائد البحيري وأشعاره، ما ساعد في منحها إيقاعاً موسيقياً خاصاً، ومنح الشاعر الفرصة لتأكيد المعنى وإيصال فكرته إلى المتلقي.

وقد جاء التكرار في قصائد البحيري على طرائق مختلفة وسياقات متعددة، كانت –على تنوّعها– معبّرة عن الحالة النفسية للشاعر وتجربته الشعورية، نذكر منها ما يلي:

أ– **تكرار مشتق:** وهو تكرار الفعل عبر مشتق من مشتقاته لا كما هو، فيؤكدها ويبرزها، مما يعمل على إيجاد إيقاع موسيقي في النص الشعري، ومن أمثلته ما جاء في قصيدة "**شُكْر**"[4]:

صَدَّ والصَّدُّ أراني   من الأيام ما أراني

حيث جاء التكرار في لفظي (صدّ) و(الصدّ) ولفظي (أراني) في شطري البيت، وقد استخدمه الشاعر ليلفت انتباه المتلقي ويؤكد المعنى الدلالي في ذهنه.

ب– **تكرار مقطع شعري:** وتكون هيئته أن يكرر الشاعر مقطعاً معيّناً من مقاطع القصيدة في بعض أجزائها الأخرى، وهو ما يعكس الأهمية التي يوليها الشاعر لمضمون هذا المقطع باعتباره مفتاحًا لفهم مضمون القصيدة، ومثال ذلك في شعر البحيري ما جاء في قصيدته "**هُبُّوا**"[5]:

---

[1] ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، د.ط، المكتبة العصرية، بيروت، 1999، ج2، ص146.

[2] علي بن محمد الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د.ت، ص59.

[3] انظر: محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص381.

[4] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص56.

[5] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص151.

اشْحَذُوا قُعْسَ الهِمَمْ

بلِّغُوا الشَّـرْقَ مُنـاهْ

إلــى الأَمَـامِ بالعَلَـمْ

إلى الأَمَامِ.. للحيـاهْ

حيث تكرر هذا المقطع مرتين في القصيدة، وبخلاف تأكيده للمعنى والفكرة التي يرسلها الشاعر؛ ساهم هذا التكرار في إضفاء إيقاع موسيقي على القصيدة يبعث في نفس المتلقي دفقة شعورية تشحذ همّته وتزيد من عزيمته.

ج- **تكرار ضمير:** وهذا النوع من التكرار له أهمية أسلوبية ودلالية، ذلك أنها تدفع القارئ إلى إنتاج دلالة معينة سواء من خلال رد هذه الضمائر إلى مراجعها أو بتقديرها في بعض الأحيان[1]، ومن الأمثلة عليه في شعر البحيري ما جاء في قصيدته "**الموعود**"[2]، بقوله:

أيُّها المكتومُ في سرِّ الدُّهورِ   مثلَ حُلْمِ العطْرِ في جفْنِ الزُّهُورِ

أَنْتَ كَأْسِي.. أَنْتَ خَمْرِي

أَنْتَ زَهْرِي.. أَنْتَ عِطْرِي

أَنْـتَ أَلْحَـانِـي وَشِـعْـرِي   أَنْـــتَ أَشْـوَاقِـي وَذِكْـرِي

أَنْتَ أيَّامي.. وعُمْـرِي

كرَّر الشاعر استخدام ضمير المخاطب (أَنْتَ) 7 مرات في هذا المقطع من القصيدة، وقد أسهم هذا التكرار في إضفاء قيمة اتصالية مكّنت الشاعر من استمالة المتلقي واسترعاء تركيزه وجعله يشاركه عواطفه ومشاعره، وقد أحدث تكراره نغماً موسيقياً مثيراً للانتباه.

د- **تكرار الحرف:** وهذا النوع من التكرار يؤدي إلى دلالات عدّة منها "توسعة حيّز الشيء المقترن به ضمن السياق الذي ورد فيه، وهذا يفضي إلى توسعة في حيز الحدث الكلي

---

[1] انظر: محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1995، ص144.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج1، ص212.

للقصيدة وبشكل تدرّجي تزداد التوسعة فيه اطراداً بزيادة التكرار"[1]، ومن الأمثلة عليه ما قاله البحيري في قصيدة "**منائرُ الهدى**"[2]:

في أزيزِ الرَّصاصِ.. وفي صَيْحَةِ الرَّو	**عِ اشـــرأَبَّتْ بهـــا إليكَ الحناجِـــرْ**
في ثُلُوجِ الشِّتَــاءِ قَصْفاً وَعَصْفــاً..	**في الأَعَاصِيرِ.. في حَرُورِ الهَوَاجِرْ**
في هَزِيمِ الرُّعُودِ.. في غَضَبِ الرِّيــ	**حِ، وَجَمْرُ الوَغَــى وَرَيُّ المَسَـــاعِرْ**

في هذا المقطع الشعري يتكرّر حرف الجر (في) وكأن الشاعر يريد أن يخبرنا أن زحوف الفاتحين ستسير باتجاه القدس من كل حدب وصوب، في أزيز الرصاص، والصيحات، والثلوج، والأعاصير، والرعود، وفي غضبة الريح، وقد أسهم هذا التكرار في توسيع الحيّز المكاني الذي يحيط جموع المقاتلين، كما أسهم هذا التكرار في شدّ انتباه المتلقي، وخصّب بنية النص الشعري بمعانٍ ودلالات عظيمة.

هـ- **تكرار الاسم:** وهذا النوع من التكرار ذكره البحيري في قصيدة "**أمرُ الله**"[3]، حيث كرر لفظ (كل) في قوله:

فصبراً والــديَّ على فِرَاقِــي	**فَكُلُّ تآلفٍ لِنَوى شَعُوبِ**
وكلُّ جديدِ أمرٍ سوفَ يُبْلى	**وكلُّ أخي حياة للذُّهوبِ**

استخدم الشاعر التكرار في هذين البيتين في لفظ (كل) الذي يفيد التعميم، وفي تكراره شمل وحصر لمعانٍ متعددة، فهو هنا يؤكد على حقيقة النهاية في كل الأمور، فما من ودّ إلا وسينتهي، وما من جديد إلا وسيبلي، وما من حياة إلا وسيعقبها موت، وقد أحدث تكرار هذا اللفظ جرساً موسيقياً أثار انتباه القارئ ونقل إليه الحالة النفسية للشاعر.

[1] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، 2004، ص53.

[2] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص42.

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج3، ص355.

و- **تكرار الفعل:** إن استخدام الفعل بحالاته الثلاثة (الماضي، المضارع، الأمر) في القصيدة الشعرية جزء أصيل، فالجملة إما أن تفتح به أو تتركب حوله، ومن الأمثلة على تكرار الفعل في قصائد البحيري، ما ذكره في قصيدة "**الداء والدواء**"[1]، حيث يقول:

قَوْمِي.. أجدُّوا فازَ مشتملٌ رِدَا صبرٍ أَجَدَّا
واسْتَعْذِبُوا ورْدَ الرَّدَى يا طيبةُ بالعزِّ وِرْدَا
جدُّوا وشدُّوا واسْتَبدُّوا ماتَ شعبٌ ما استبدَّا

كرر الشاعر من استخدام فعل الأمر في هذا المقطع بقوله (أجدُّوا، استعذبوا، جدُّوا، شدُّوا، استبدُّوا) لشحذ همم أبناء شعبه ودفعهم إلى الإقدام والفداء، وقد ناسبت هذه الأفعال الحالة الشعورية الثائرة للشاعر وأوصلتها إلى ذهن المتلقي ووعيه.

ز- **تكرار الاستفهام:** وهذا النوع من التكرار هو وسيلة فعّالة في خلق نسق علائقي بين المتلقي والشاعر، فهو يعكس ما يدور في خبيئة الشاعر عبر اللغة، حيث تقوم الإشارات اللغوية بدورها بالإيحاء إلى هذه الخبيئة من أفكار ومشاعر كامنة[2]، ومن الأمثلة عليه في شعر البحيري ما جاء في قصيدة "**النُّجوم**"[3]، حيث يقول:

وكيفَ تناءَتْ؟ وكيفَ تَدَانَتْ؟ وكيفَ اسَتَفَاضَ حَيَا غَمْرِها؟

وكيفَ اسْتَقَرَّتْ بهـذَا المَـدَارِ وَلَـمْ تَتَصَـادَمْ على وَفْرِهـا؟

كرّر الشاعر في هذين البيتين أسلوب الاستفهام باستخدام اسم الاستفهام (كيف) أربع مرات، وهو بهذا الاستفهام يوجّه المتلقي إلى مشاركته التفكّر والتدبّر في هذه النجوم التي تملأ السماء، كما أنّه بهذا التكرار ساهم في تعزيز الإيقاع الموسيقي الداخلي في النص الشعري.

ومما سبق من استعراض لأنواع الإيقاعات الداخلية التي استخدمها البحيري في نصوصه الشعرية المختلفة؛ نجد أن الشاعر قد أكثر من استخدامها بأنواعها السابقة من (التصريع، الترصيع، الجناس، التكرار) مما ولّد جرساً موسيقياً ملحوظاً في أنغام القصيدة، وأضفى عليها

---

[1] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص302.

[2] فتحي محمود أبو مراد، شعر أمل دنقل – دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديثة، عمّان، 2003، ص144، (بتصرّف).

[3] حسن البحيري، الآثار الشعرية، ج2، ص442.

جواً غنائياً وحركياً، كما نجد أن البحيري قد مزج بين الإيقاعات الداخلية والخارجية في القصيدة، ولم يكتفِ بنوعٍ ليكون بديلاً عن الآخر أو يحلّ محلّه، بل جمع بين الإيقاعين في قصائده، بخلاف غيره من الشعراء المعاصرين الذين استبدلوا الإيقاع الداخلي للنص الشعري بقافية القصيدة، وهذا الجمع بين الإيقاعين لم يكن متكلّفاً أو متصنَّعاً؛ إنما جاء سلسلاً سهلاً مناسباً لموضوع القصيدة، ومعبِّرَاً عن الحالة النفسية للشاعر.

نتائج الدراسة

نتائج الدراسة:

خلُص الباحث عقب إجراء دراسته للنصوص الشعرية للشاعر حسن البحيري، إلى جملة من النتائج المهمّة، جاءت على النحو الآتي:

1. تقوم رؤية حسن البحيري الشعرية للحياة على الصراع ما بين الحزن والألم مقابل السعادة والأمل، وقد كان الأمل هو المنتصر في جميع موضوعاته، وفي هذا دلالة على أنّه شاعر ذو نظرة متفائلة للحياة.
2. اشتملت قصائده على جملة مختلفة من الموضوعات المتنوّعة، منها ما هو متعلق بذاته وتجربته، وآخر عبَّر فيه عن القضايا التي كانت تشغل شعبه وأمّته.
3. تجربته في الحبِّ كانت قصيرة محدودة، إلا أنَّ ألفاظها كانت الأكثر تكراراً في دواوينه، وفي هذا دلالة على صدق مشاعره وإخلاصه لمحبوبته.
4. الطبيعة في قصائده ليست غرضاً شعرياً فحسب، وإنما أيضاً كانت منطلقاً يستند إليه في نظم قصائده، وكانت مرآة تعكس انفعالاته الوجدانية.
5. اتخذ من القرآن الكريم والحديث الشريف نبراساً لخلق جيل مسلم، وحرص على زرع القيم الإسلامية في نفوسهم ووجدانهم من خلال دعوتهم للتفكر والتدبر بآيات الله وآلائه، فكانت عاطفته دينية صادقة متَّقدة.
6. حمل وطنه في قلبه ووجدانه، وتغنّى بجماله، وتباهى بمقداسته ومكانته، وعايش آماله وآلامه، ورثى شهداءه، وعبّر عن معاناة أهله، وظلّت فلسطين تشغل حلمه وتفكيره الدائم في غربته ومهجره، وكان أمله كبيراً، ويقينه عظيماً بأن العودة حق لن يطول انتظاره.
7. شكّلت الصورةَ الفنيَّة في شعره عنصراً أساسياً وجوهرياً في نقل تجربة الشاعر الشعورية، وتضافرت مع سائر عناصر البناء الفنّي في شعره للتعبير عن تجاربه وإحداث المشاركة الوجدانية لدى المتلقين.
8. استقى التناص من مصادره المتنوّعة، فقد كان واسع الثقافة والاطِّلاع على مختلف المراجع الأدبية والتاريخية والشعبية والدينية.

9. مزج بين الإيقاعات الداخلية والخارجية في القصيدة، ولم يكتفِ بنوعٍ ليكون بديلاً عن الآخر أو يحلّ محلّه، بل جمع بين الإيقاعين في قصائده، بخلاف غيره من الشعراء المعاصرين الذين استبدلوا الإيقاع الداخلي للنص الشعري بقافية القصيدة.

10. يقوم الجمال في شعره على التماثل والتوازن وكثرة الصور.

11. ربط الجمال بالخير والنافع والمفيد وبالأخلاق.

12. ترابط الأفكار في شعره يقوم على التشابه، ويعتمد على المنطق أحياناً فيظهر السبب والنتيجة.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً - المصادر:

1. ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، د.ط، المكتبة العصرية، بيروت، 1999، ج2.
2. أحمد بن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، م2.
3. أحمد بن يحيى البلاذري، جمل من أنساب الأشراف، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997.
4. أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، بيروت، 1988، ج2.
5. ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن الكريم، تحقيق حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، د.ت.
6. الألباني، الفتح الكبير، ط5، المكتب الإسلامي، دمشق، ج1، 2008.
7. الإمام علي بن أبي طالب، الديوان، تقديم وشرح إسماعيل العقباوي، شركة القدس للتجارة، القاهرة، ط1، 2008.
8. البحتري، الديوان، تحقيق حسن الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت.
9. الترمذي، سنن الترمذي، حكّمه الألباني، اعتنى به أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، ط1، مكتبة دار المعارف، الرياض، 1996.
10. أبو تمام، ديوان الحماسة، ملتزم طبعه الشيخ محمد الرافعي، مطبعة التوفيق، القاهرة، 1322هـ (1904).
11. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
12. حسن البحيري، الآثار الشعرية، بيت الشعر، فلسطين، بالتعاون مع الاتحاد العام للكُتَّاب والأدباء الفلسطينيين، 2014، الأجزاء (1،2،3).

13. رشيد العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1986.
14. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجبل، بيروت، 1972.
15. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة – تصحيح وتعليق السيد محمود رضا، ط6، مكتبة صبيح، القاهرة، 1956.
16. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978.
17. علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تصحيح أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، 1331هـ (1913م).
18. علي بن محمد الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د.ت.
19. قيس بن ذريح، الديوان، شرح وعناية عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004.
20. ابن القيم، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلوم البيان، تصحيح بدر الدين ، ط1، مطبعة السعادة، مصر، 1327هـ (1910م).
21. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط1، مكتبة الشرق الدولية، 2004.
22. ابن المعتز، الديوان، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
23. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، د.ت.، ج13.
24. أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق وتعليق، نعيم زرزور، ط2، دار الكتبة العلمية، بيروت، 1987.

ثانياً - المراجع:

- <u>**الكتب العلمية:**</u>

1. أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، 2000.

2. أمين العمصي، الغربة والحنين في الشعر الفلسطيني بعد المأساة، ط1، جامعة قاريونس، بنغازي، 1995.
3. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1952.
4. إحسان عباس، فن الشعر، ط1، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1959.
5. إمتنان الصمادي، شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، 2001.
6. باسم راشد، المصالح المتقاربة: دور عالمي جديد لروسيا في الربيع العربي، مكتبة الاسكندرية، 2013.
7. بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ط2، مطبعة الأنجلو، القاهرة، 1969.
8. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
9. بلادنا فلسطين، مصطفى الدباغ، دار الهدى للطباعة، كفر قرع، 2002.
10. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 2، دار التنوير، بيروت، 1993.
11. جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971.
12. جيرار جينت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
13. خالدة سعيد، حركية الإبداع، د.ط، دار العودة، بيروت، 1982.
14. خديجة المغنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، وزارة الثقافة، صنعاء، 2004.
15. رجاء عيد، لغة الشعر –قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998.
16. روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي الحديث، ط1، دار المكشوف، بيروت، 1971.
17. زكي مبارك، مدامع العشاق، ط1، دار الجيل للطباعة والنشر، بيروت، 1993.

18. سعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2003.
19. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1989.
20. سلمان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2011.
21. سمير زهير الصوص، طائفة من الأمثال والكنايات والعبارات والألفاظ الشعبية الفلسطينية، قلقيلة، 2015.
22. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط12، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.
23. سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي وآخرون، مراجعة: عناد إسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة، (121)، العراق، 1982.
24. شفيع السيد، فن القول بين البلاغة العربية وأرسطو، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2006.
25. صادق عبد الله أبو سليمان، الخلاصة الثرّية في علم أنغام موسيقى شعر العربية، ط1، دار المقداد، غزة، 2008.
26. صبحي عبيد، حسن البحيري – الشاعر الذي انتصرت فيه العبقرية على الحرمان، ط2، المركز الفلسطيني للدراسات والنشر والإعلام، رام الله، 2006.
27. صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي – دراسات نقدية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.
28. صبري دياب، الوطنية في شعر حسن البحيري، ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، 1985.
29. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ط1، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.

30. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ط2، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، 1977، المجلد الثالث.
31. عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991.
32. عبد الله خلف العساف، دراسات جمالية نصيّة في الشعر السعودي الجديد، مركز الرياض للمعلومات والدراسات الاستشارية، الرياض، 2005.
33. عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ط1، مكتبة النهضة، القاهرة، 1998.
34. عبد العزيز عتيق، علم البيان، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1985.
35. عبد العزيز عتيق، علم المعاني – في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 2009.
36. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، 1984.
37. عثمان العبادلة، دراسات في الأدب العباسي، ط1، غزة، 2012.
38. عدنان جندي، الفن العموري، سلسلة تاريخ الفن في سورية، رقم2، مكتبة أطلس، دمشق.
39. العربي حسن درويش، النقد الأدبي الحديث مقاييسه واتجاهاته وقضاياه ومذاهبه، ط2، مكتبة النهضة، القاهرة، 1991.
40. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط1، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1990.
41. عزت محمد جاد، الإيقاعية – نظرية نقدية عربية، دار الفكر العربي، مطبعة علاء الدين، القاهرة، 2002.
42. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007.

43. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة – البيان والمعاني والبديع، ط15، دار المعارف، القاهرة، 1999.
44. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، 2002.
45. عمر نمر، الملحمة الشعبية الفلسطينية، منشورات الجمعية العلمية الفلسطينية، الدار الوطنية، نابلس، 2000.
46. عوض الغباري، شعر الطبيعة في الأدب المصري – القرن الرابع الهجري، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1989.
47. فايز الداية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي، ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996.
48. فتحي محمود أبو مراد، شعر أمل دنقل – دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديثة، عمّان، 2003.
49. فليب حتي، تاريخ سورية وفلسطين والأردن، ترجمة جورج حداد عبد الكريم رافق، ط3، دار الثقافة للنشر، بيروت، ج1–ج2، 1958.
50. فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، 2004.
51. فوزي الحاج، الشعر العربي في القرن العشرين، ط2، مكتبة القدس، غزة، 2012.
52. فيز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية النشر، بيروت، 1988.
53. محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 2008، باب سورة القلم، ج29.
54. محمد النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي أنماط من التناص الفلكلوري، ط1، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2010.
55. محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، ط1، دار العودة، بيروت، 1979.
56. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
57. محمد شراب: معجم بلدات فلسطين، دار المأمون للتراث، دمشق، 1987م.

58. محمد صلاح أبو حميد، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، ط1، دار المقداد للطباعة، غزة، 2007.
59. محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط1، مطبعة المقداد، غزة، 2000.
60. محمد عبد المطّلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي، ط2، دار المعارف للنشر، القاهرة، 1995.
61. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1995.
62. محمد عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى لجيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
63. محمد عزام، النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011.
64. محمد فتحي آل عبد العزيز، الإيقاظ في تصحيح الأمثال والألفاظ، ط3، 2010.
65. محمد كمال جبر، سلسلة التراث الشعبي الفلسطيني، دائرة المعارف الفلسطينية، جامعة النجاح، نابلس، 2010.
66. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.
67. نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج7، منشورات نزار قباني، بيروت، 1963.
68. نظمي بركة، الاتجاه الرومانسي في الشعر الفلسطيني المعاصر– دراسة موضوعية وفنية، الفجر للطباعة والتوزيع، غزة، 1994.
69. هارون هاشم رشيد، مدينة وشاعر – حيفا والبحيري، ط1، مطبعة دار الحياة، دمشق، 1975.
70. يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، 1995.

ثالثاً – الرسائل الجامعية:

1. أحمد العبد الله، مجمع الأمثال للميداني – دراسة لغوية دلالية، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، عمان، 2011.
2. داحو أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية – محمود درويش نموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2009.
3. زيد القرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، 2009، م17، ع1.
4. سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، كلية الآداب، القاهرة، 1973.
5. سمير عوجيف، جمالية التشكيل الشعري – أبو تمام نموذجاً–، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بلّة ، وهران، 2015.
6. فيروز بن رمضان، الغربة والحنين في شعر سليمان عازم، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، 2005.
7. لخضر هني، الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2011.

رابعاً – المجلات العلمية:

1. تيسير الزيادات، التناص الديني في شعر محمد القيسي وخليل حاوي – دراسة ونقد، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، ع11، 2014.
2. حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص – المصطلح والقيمة، مجلة علامات، مج13، ج51، 2004.
3. حسان فلاح أوغلي، التناص – اقتحام الذات عالم آخر، مجلة الموقف الأدبي، العدد 355، دمشق، 2001.
4. حمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، مجلة علامات، ج54، مج14، 2004.

5. رستم بور، التناص القرآني في شعر محمود درويش، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها.
6. علي يحيى عبد الرحيم، نظرية التناص وخصوصية النص القرآني – دراسة في الإجراءات النقدية وإشكاليات التلقي، مجلة العلوم العربية، السعودية، ع227، 2013،
7. فاروق دربالة، التناص الواعي شكوله وإشكالياته، مجلة فصول، ع63، شتاء وربيع، 2004.
8. كاظم عبد الله عنوز، تراسل الحواس في شعر الشيخ أحمد الوائلي، مجلة مركز دراسات الكوفة، العدد6، العراق، 2007.
9. هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة – بنية التكرار عند البياتي نموذجًا، مجلة جامعة دمشق، م30، ع1+2، 2014.

خامساً – الشبكة العنكبوتية:

1. المجموعة 194، شريف كناعنة، دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية، 2007 (https://goo.gl/70qTdM).
2. وكالة وفا، الأمثال الشعبية الفلسطينية، مركز المعلومات الوطني الفلسطيني، 2017 (https://goo.gl/LJnmdk).

ملاحق الدراسة

جدول رقم (9)

الأخطاء الإملائية في دواوين حسن البحيري

م.	الخطأ	التصحيح	الجزء	الصفحة
1.	الملكوم	المكلوم	1	81
2.	صفحة 141	مكررة عن 140	1	141
3.	ماءِ	ماءٍ	1	197
4.	الفجرَ	الفجرُ	1	226
5.	غَيَدٍ	غِيدٍ	1	200
6.	التنكيلِ	التنكيلُ	1	315
7.	وودت	ووردت	1	446
8.	رايتٍ	راياتٍ	2	37
9.	هَوْلَ	هَوْلِ	2	47
10.	قلبَ	قلبُ	2	58
11.	أنشودةً	أنشودةٌ	2	59
12.	ما بالَ	ما بالُ	2	67
13.	شِهابًا	شِهابًا	2	309
14.	أرضَ	أرضِ	2	319
15.	للناسُ	للناسِ	2	421
16.	طيراً	طيرٌ	2	433
17.	فجرَ	فجرُ	3	226
18.	أُنظر	انظر	3	261
19.	غبَّ	غبُّ	3	391